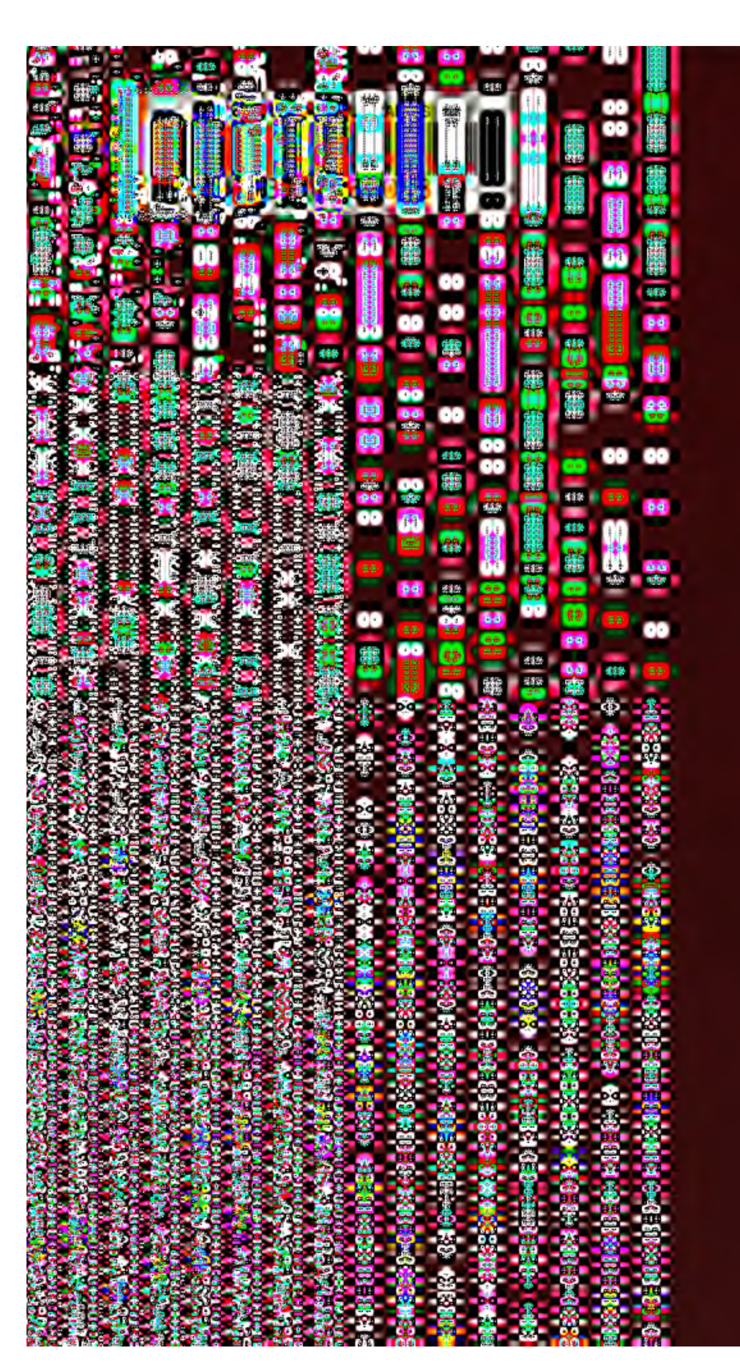
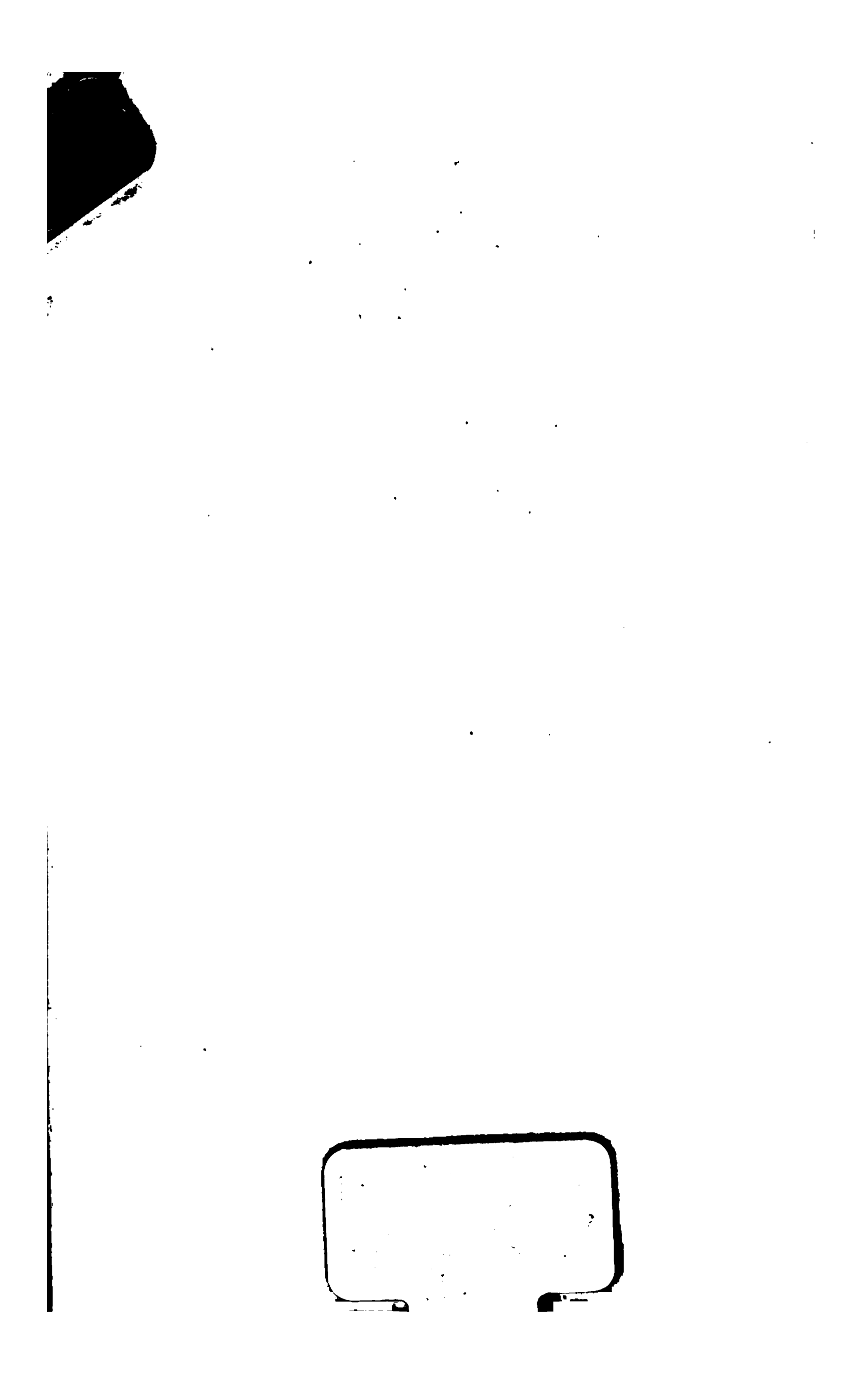
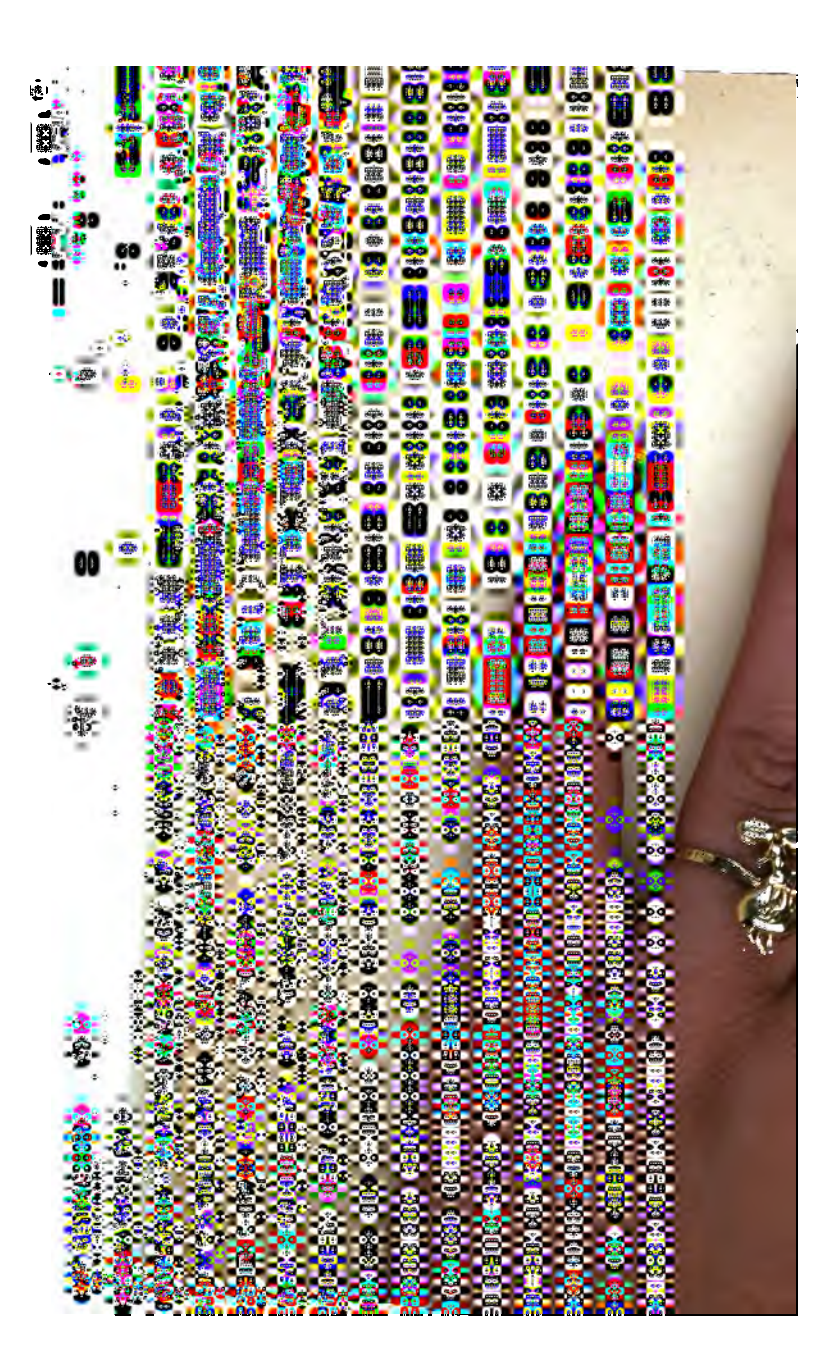
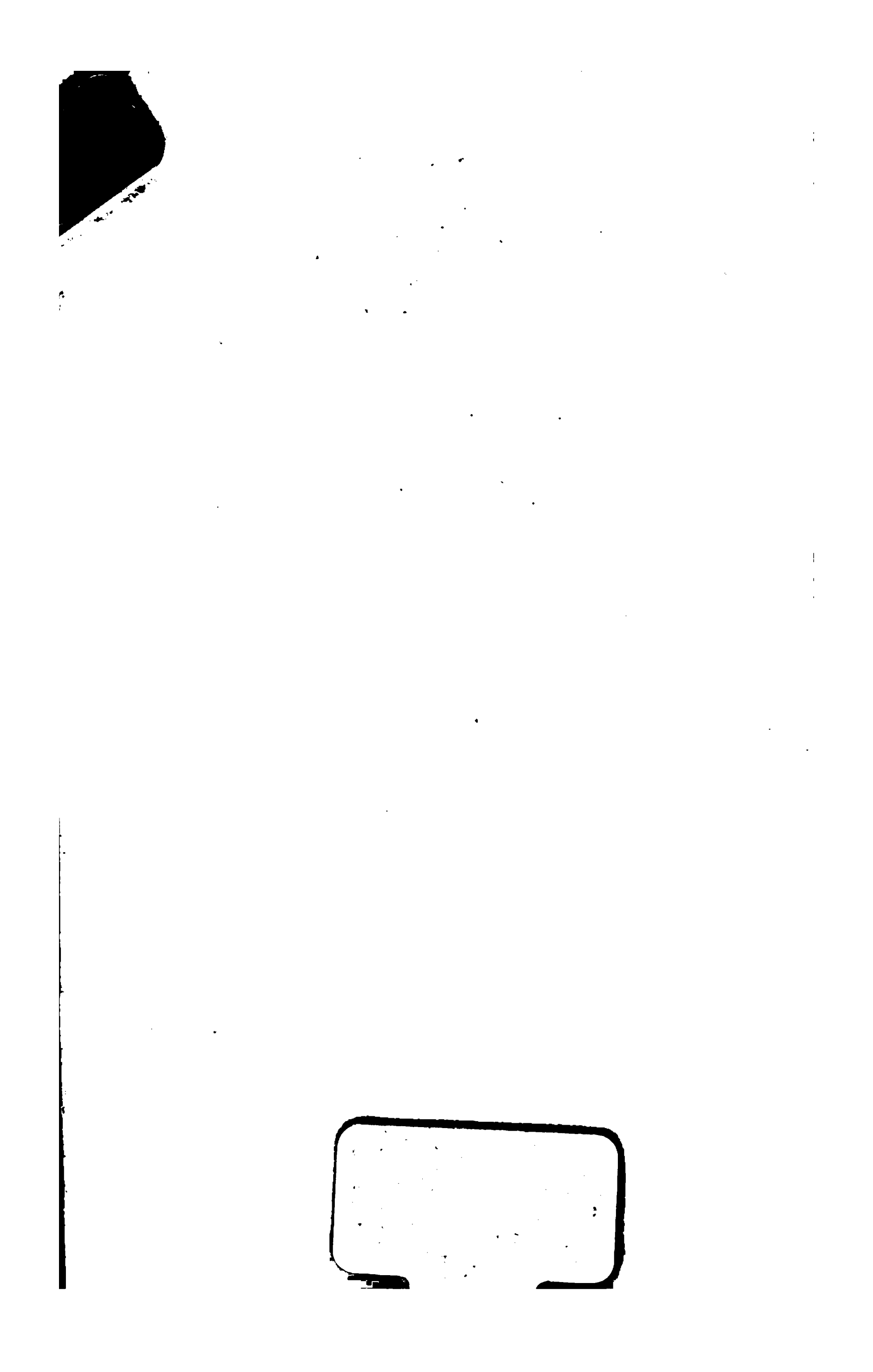








LA VIE MODERNE

AU THÉATRE

DU MÊME AUTEUR :

HISTOIRE

Les derniers Montagnards, Histoire de l'Insurrection de Prairial an III (1795), d'après des documents inédits, 3e édition, 1 vol in-8°.

En préparation :

Les Dantonistes, Essai sur l'histoire de la Révolution française (1789–1794).
Paris Révolutionnaire.
La Convention en exil.

CRITIQUE ET ÉTUDES LITTÉRAIRES

La libre Parole, précédée d'une lettre à M. le ministre de l'Instruction publique, 1 vol. in–18.
Pétrus Borel, le lycanthrope, sa vie et ses écrits, 1 vol. in–32 raisin.
Les Contemporains oubliés (Rabbe, Élisa Mercœur, Dovalle, etc.) 1 vol. in–32.

Sous presse :

La Vie moderne au théâtre, 2e série.

ROMANS

Madeleine Bertin, 2e édition, 1 vol. in-18.
Robert Burat, nouvelle édition d'*Un Assassin*, 1 vol. in-18.
Les Femmes de proie, Mademoiselle Cachemire, 2e édit., 1 vol. in-18.
Histoires cousues de fil blanc, nouvelles, 1 vol. in-18.
Les Victimes de Paris, nouvelles, 1 vol. in–18.
Les Ornières de la vie, nouvelles, 1 vol. in-18.
Pierrille, histoire de village, 1 vol. in-18.
L'incendie de la Birague, 1 vol. in–32.

THÉATRE

La Famille des gueux, drame en cinq actes (en collaboration avec M. Petrucelli della Gattina) 1 vol. in–18.

VOYAGES

Les Voyages d'un Parisien, 1 vol. in-18.

Sous presse :

Les Journées de voyage.

MÉLANGES

La Poudre au vent, notes et croquis, 1 vol. in–18.
Les Parisiens d'aujourd'hui, 1 vol. in-18.
La Débâcle, 1 vol. in-18.

JULES CLARETIE

LA VIE MODERNE
AU THÉATRE

CAUSERIES SUR L'ART DRAMATIQUE

Première série

PARIS
GEORGES BARBA, LIBRAIRE-ÉDITEUR
9, rue Christine

1869



IMPRIMERIE PARISIENNE
F. Dufour et C[e] boul. Bonne-Nouvelle 26, et imp. Bonne-Nouvelle, 5.

A Monsieur Adolphe GUÉROULT.

—

Permettez-moi de vous dédier ces pages qui, toutes, ont reçu l'hospitalité de l'*Opinion nationale.* Ainsi je pourrai faiblement mais publiquement vous remercier de cette absolue liberté que j'ai toujours trouvée dans un journal où pas un mot n'a été changé à ces appréciations des choses du théâtre, qui touchaient cependant à tant de sujets.

Les fautes, s'il en est, restent donc à la charge de l'auteur.

Et puis, laissez-moi ajouter bien vite que j'aurai surtout, en inscrivant votre nom en tête de ce volume, saisi l'occasion qui m'est chère, de me dire,

Votre tout dévoué collaborateur,

JULES CLARETIE.

14 juillet 1869.

PRÉFACE

Il y aura tantôt deux ans que je rédige à l'*Opinion nationale* le feuilleton dramatique. Lorsque j'écrivais la première de ces causeries hebdomadaires, nous étions en pleine Exposition universelle. Il ne s'agissait point de rappeler que le théâtre est un art et que le dramaturge est tenu de se préoccuper d'un but moral. A l'heure où les rauquements des Aïssaoua et l'aigre bruit de la musique tunisienne assourdissaient le public, le public n'eût pas écouté. Il était alors tout entier aux féeries, à l'art dramatique de paillons et de cartonnages, et il ne semblait pas disposé à se corriger. La critique, si l'on eût voulu en croire les gens satisfaits et les dédaigneux qui laissent faire, n'avait qu'à se croiser les bras et à attendre.

Nous arrivions pourtant avec la persuasion et l'espoir du contraire. Il nous semblait qu'après cette fièvre de 1867, lorsque la marée cosmopolite se serait retirée, les Parisiens, dont le goût est sûr, demanderaient enfin autre chose que cette littérature frelatée. Nous aussi nous attendions, mais avec un sentiment d'impatience que n'eut jamais le docteur Pangloss. Il ne fallut pas, au surplus, attendre longtemps. Le coup de clairon d'*Hernani* retentit brusquement et plus haut que la bacchanale parisienne. Sa note claire et hardie domina le charivari universel. On n'était plus habitué à cette langue fière et à cet héroïsme. Le vieux Ruy Gomez fit, au milieu des quadrilles d'Offenbach, l'effet du Commandeur s'asseyant au souper de Don Juan. Quelques-uns voulurent bien sourire. Cet incorrigible vieillard, ce Castillan entêté dans son serment, fidèle à sa foi jusqu'à la cruauté, risquait vraiment de paraître en ce temps-ci, temps assez doux aux petites faiblesses, un fier original.

On l'accepta pourtant, on l'acclama. La réaction salutaire commençait.

Nous avons, chapitre par chapitre, conté cette histoire le succès allant peu à peu vers l'honnête ou le beau, la victoire tournant du côté des tentatives généreuses. Ce goût des sentiments virils et des pensées hautes, s'affirmait peu à peu, et nous en constations les progrès avec un plaisir non dissimulé. Deux mois à peine après l'Exposition, un soir, tout s'écroulait de ce château de cartes qui avait si longtemps amusé les badauds. Un spectateur tirait un sifflet de sa poche, lançait un coup aigu à la pièce qui ennuyait malgré ses somptueux décors, et toute une salle se levait, frémissante, pour réclamer le siffleur, qu'on arrêtait en l'étranglant, et pour proclamer avec lui le droit au sifflet : — le sifflet, ce *feuilleton du lundi* du spectateur. C'était un 31 décembre. La féerie, la pièce à femmes, tout un art dramatique spécial, l'art du paillon et du truc semblait mourir avec l'année qui disparaissait. Le public, écœuré, s'était révolté enfin et protestait contre les exhibitions honteuses et l'envahissement des planches par ces spectacles de décadence.

Le théâtre était balayé.

On aura beau faire maintenant, et essayer de réédifier ces coûteuses merveilles, ces chefs-d'œuvre de mécanisme ou d'illusion dont la principale vertu est d'engendrer la faillite, le goût public n'est plus là. Assez de liqueurs fortes. Le public ressemble à un homme qui, après une longue orgie, se rafraîchirait la lèvre à la neige vierge d'un glacier. Les directeurs aujourd'hui, — et voilà bien, pour nous servir d'une expression dont on abuse, voilà « un signe des temps, » — les entrepreneurs de théâtres hésitent à recevoir et à monter les ouvrages qui, par leur ton, par la peinture un peu crue des vices, par le milieu dans lequel leur action s'agite, rappelleraient ces pièces qui faisaient fortune il y a quinze ans, les satires violentes de M. Augier ou de M. Dumas fils.

Au lendemain du coup d'État, en effet, au début de l'Em-

pire, la foule éprouvait comme un amer plaisir à rire de ses vices ou de ses verrues. Le rire, après tout, était strident et cachait une souffrance. Dans la débâcle générale, après tant d'années troublées, après une commotion et une crise si fortes, chacun était heureux de se repaître des infamies ou des lâchetés d'autrui. On portait avec une joie amère le doigt à la plaie qu'on voulait faire saigner. Il y avait partout je ne sais quel malaise que la vue de ces misères morales semblait soulager homœopatiquement. *Similia similibus*. Hahnemann aurait fait peut-être aussi un auteur dramatique.

Et puis, la politique se taisait alors. Il n'était guère permis de faire connaître tout haut ses idées. La tribune était muette et le journal risquait à peine des murmures. Le théâtre, sans le savoir peut-être, se fit pamphlet. Il nous montra le défilé douloureux de ce monde fractionné, bizarre, qui était le monde nouveau. Dames aux camélias, Desgrieux en habit de bal, boursiers véreux, tripoteurs d'affaires, hommes de plâtre et filles de marbre, usuriers et femmes de proie, aventuriers riches et lionnes pauvres, gentilshommes de hasard et de cabaret, toute cette cohue se précipita sur le théâtre et l'envahit. On était heureux de voir sur les planches cette foule presque aussi laide que celle qui la regardait de la salle. Tu l'avais voulu, Georges Dandin ! Et ils passaient gaiement devant le miroir, sans se reconnaître, ceux que le Desgenais de M. Barrière appelait alors les Parisiens de la décadence.

Parfois aussi dans ce demi-monde retentissait un accent d'honnêteté indignée. Ce qui a fait l'éclatant succès des deux œuvres de Ponsard, les plus médiocres de son répertoire, — l'*Honneur et l'argent* et la *Bourse*, — c'est qu'on y entendait moins encore l'appel d'un écrivain convaincu que le cri d'une conscience. Mais on n'allait pas au reste, avec moins d'empressement du côté des faiseurs et des effrontés.

Quelle différence aujourd'hui! En vérité le théâtre s'est modifié d'une façon radicale. Depuis deux ans, quel vent rafraîchissant a soufflé? Il semble qu'enfin on s'éveille. Le

public est tout prêt pour l'œuvre d'art forte et honnête. Partout où il la rencontre, il la salue. C'est parce que le petit théâtre de Cluny a compris ce besoin nouveau qu'il est à présent un grand théâtre. Le succès lui a donné comme une subvention. Les *Sceptiques* et les *Inutiles* l'ont vraiment placé au premier rang.

Et sont-ce donc là des chefs-d'œuvre? — Où sont les chefs-d'œuvre? — Mais ce sont de saines et excellentes pièces, l'une toute penétrée d'un sentiment fier, l'autre toute parfumée d'une poésie intime. Voilà ce qu'aujourd'hui demande le public, la vérité et la santé en art.

« C'en est fait, le temps qui vient appartiendra aux puritains, » disait un jour un de nos confrères, avec une forte nuance de regret. Je ne m'en plains guère. Il faut des puritains pour faire entendre maintenant à la foule le langage qu'elle demànde. Il faut des gens convaincus et des artistes sincères pour suivre, — je me trompe, — pour diriger ce mouvement maintenant décidé.

Voyez quelles sont aujourd'hui les préoccupations du public, avec quelle bienveillance empressée il salue tous ceux des auteurs dramatiques nouveaux qui ont essayé de sortir du chemin rebattu, de l'ornière tracée. Excellent symptôme, ce succès complet du *Passant*, cet accueil fait à une œuvre de pure poésie. La note attendrie et morale était bien aussi pour quelque chose dans les bravos donnés à ce duo charmant de M. Coppée. N'est-ce point cette odeur d'honnêteté qui a décidé encore du sort des *Faux ménages* de M. Pailleron?

Odeur d'honnêteté, ai-je dit. Le public goûte fort aussi l'odeur de liberté. Elle redevient, fort heureusement, à la mode, et l'évidente preuve, c'est que les habiles en imprègnent leurs habits. Il n'est pas jusqu'à Tartuffe qui n'en arrose le mouchoir avec lequel il cache le sein de Dorine.

Nous pouvons bien nous rendre cette justice, que nous avons toujours soigneusement noté et fait ressortir ces symptômes de régénération. Toujours nous avons recher-

ché dans l'œuvre d'art le côté moral et dégagé d'une pièce de théâtre l'élément progressif. Ce n'est pas volontairement étriquer sa critique que de l'enfermer dans un pareil cercle de préoccupations. La doctrine stérile de l'art pour l'art est un peu bien commode, il faut l'avouer. On a tôt fait d'écouter une pièce, d'y rire ou d'y pleurer, et de jeter, en rentrant chez soi, son impression sur le papier.

Notre devoir est encore de passer nos émotions au crible et de rechercher si elles sont justes. Que de fois, charmé par la musique d'une opérette, se laisserait-on aller à suivre le courant et à proclamer qu'une parade qui amuse vaut mieux qu'une œuvre sévère qui attache! Mais si l'on s'est tracé une ligne d'avance, si l'on ne perd jamais de vue son but et le souci qu'on a de la dignité et de l'avenir de l'art, on devient aussitôt plus juste, on juge les choses à leur mesure exacte. La *ligne* en question (et dont beaucoup riraient) offre cet avantage qu'on marche droit en la suivant, et qu'on se retrouve à toute heure dans l'intégrité de sa conviction et de ses idées.

Je suis de ceux qui croient que l'art et les artistes gagneraient à la fois à s'imposer une tâche, à se fixer un but. Qu'un auteur dramatique nous amuse, soit, rien de mieux; mais (et je voudrais qu'on me comprît bien) un auteur dramatique ne doit pas être un *amuseur*. Je n'en veux point faire un être rébarbatif et un pédagogue, loin de là, mais je ne serais pas fâché qu'il se proposât d'être utile en même temps que d'être agréable. L'arme est si puissante, le théâtre est une telle force, une tribune si haute, la tribune où chaque soir, devant des milliers de personnes, on refait le même discours! N'est-il pas permis de répéter avec Victor Hugo que tout homme qui fait du théâtre a charge d'âmes? Eh! vraiment oui, et le mot n'est pas trop fort. On a raillé le mot *sacerdoce*. On a bien fait peut-être. L'artiste, après tout, n'est pas un prêtre, mais il doit être absolument un homme et un citoyen.

Hélas! à quelques exceptions près, les auteurs dramatiques sont surtout des auteurs dramatiques. Ils s'inquiètent

beaucoup plus (et ce fut tout d'abord, je l'avoue naïvement, une de mes grandes désillusions) de la recette de leur œuvre que de son effet moral. Les conversations d'auteurs dramatiques parlant des pièces de leurs confrères, conversations stéréotypées, sont tristement intéressantes : Combien *fait* le Vaudeville? — *Trois mille cinq*. — Et la pièce d'Offenbach? — *Quatre mille six.* » Ce terrible mot *faire* revient à chaque phrase de leur argot. On croirait entendre des boursiers causer de la dernière clôture. Les *coulissiers* se ressemblent tous.

Il faut bien dire aussi que la recette, la maudite recette est, au théâtre, le thermomètre du succès. La gloire et les applaudissements se soldent argent comptant, tous les soirs. On encaisse le bravo avec le reste, et l'auteur s'habitue à ne plus mesurer son influence morale que sur sa situation pécuniaire. Il ne faut pas se plaindre, loin de là, de la part assez forte que prélèvent les auteurs sur la recette brute d'un théâtre; tout au contraire, on leur devrait allouer encore une partie de cet écrasant droit des pauvres qui pèse injustement sur les entreprises théâtrales. Mais avouons aussi que la question d'argent — tant flagellée par les moralistes des planches, — joue un rôle un peu bien grand dans leurs préoccupations. Ils ressemblent tous vaguement au philosophe Sénèque, écrivant des morceaux éloquents sur le mépris des richesses avec un *style* d'or. — Encore s'ils avaient la mélancolie et la profondeur de ce sage satisfait!

Nous avons toujours été et nous serons toujours du côté de ceux qui protestent contre ces sentiments, du côté de ceux qui font, comme ils le doivent, de leur plume une arme de combat. Lorsque nous avons rencontré dans le médaillier des monnaies effacées de ce temps le fier profil d'un Félicien Mallefille, nous l'avons salué et étudié avec un respect passionné. Littérairement, je pourrais sur ce mâle talent faire plus d'une réserve; moralement, si j'avais à tracer le portrait idéal du véritable auteur dramatique, c'est l'auteur de *Glenarvon* et des *Mères repenties* que je

choisirais pour modèle. Notre littérature manque de ces indomptables et de ces convaincus. Don Quichotte est devenu un type de plus plus en rare.

Nous avons des hommes d'esprit et des gens de talent. La fantaisie, le trait, la gaieté courent les rues. On n'a jamais mis plus de soin à écrire les farces et à ciseler les petits riens. Ce qui fait défaut, parmi les auteurs dramatiques, c'est la foi robuste, la conviction et la science même du temps où ils vivent. C'est pitié de voir sur quel maigre fonds philosophique a pâturé le théâtre contemporain. La banalité y règne encore en maîtresse; les hardiesses dramatiques sembleraient piteuses en un roman ou en un livre. Mais, je le repète, j'espère qu'un public nouveau ou, pour mieux dire, le public avec ses besoins nouveaux, fera naître une littérature plus solide et plus humaine.

On a dit avec raison que les peuples ont toujours le gouvernement qu'ils méritent. On peut dire avec autant de justesse que le public a toujours le théâtre qu'il demande. Or, il demande aujourd'hui de la passion pure et de la vie. C'est bien aussi ce que nous souhaitons.

Et c'est la tâche du critique de faire connaître ces aspirations du lecteur, ces désirs — mal définis parfois — de la foule. Il est là, non pour donner le tour aux œuvres, mais pour en approuver le ton. En cela, il peut influer profondément sur le mouvement du théâtre. Pour moi, je vois avec satisfaction aujourd'hui que le spectateur réclame, comme nous, sur la scène, ce qu'il exige aussi dans le domaine des sciences, en politique et en art, j'entends de la vérité et de la sincérité. Être vrai et être sincère, quelles vertus pour les artistes! Et ils ne sont vraiment artistes qu'à la condition de pratiquer ces vertus-là.

Le théâtre sera décidément sauvé, et décidément aura sur les mœurs l'influence qu'il doit avoir, le jour où les auteurs, suivant courageusement une voie unique, ne désespérant point même après un échec, s'imposeront de transporter la *vie moderne* sur la scène, cette vie moderne avec toutes ses complications, tous ses besoins, toutes ses souf-

frances. En disant que c'est surtout la Vie Moderne au Théâtre que j'ai cherché à étudier, j'aurai caractérisé la critique que j'ai soigneusement essayé de faire ici.

La vie moderne, c'est-à-dire cette période confuse où nous nous agitons, ce temps orageux, cette nuit coupée d'éclairs, ces soucis, ces craintes, ces espoirs suivis de défaillances, ces questions brûlantes ou saignantes brutalement embrouillées dès qu'on les croit résolues, et cette tristesse contemporaine, cette anémie et cette névrose — les deux maladies du temps, — tous ces excès, en un mot, qui marqueront d'un caractère bizarre la période de transition que nous aurons — en protestant — traversée.

On pourrait marquer, en effet, ce temps-ci avec cette brûlante phrase de Lamennais :

« Ceux qui les virent ont raconté qu'une tristesse était dans leur cœur : l'angoisse soulevait leur poitrine, et comme fatigués du travail de vivre, ils pleuraient. »

Ce sont ces pleurs et ces angoisses que je voudrais voir étudiés par nos auteurs dramatiques et, qu'on le sache bien, le jour où un homme de conviction et de talent peindra bravement, sans préoccupation d'immédiat succès, de bravos éclatants ou de lucre, la vie, — la vie moderne, — celui-là, étudiant et dramatisant les questions sociales, les plaies vives, les douleurs actuelles, sera vraiment un grand homme, simplement parce qu'il sera vrai, et son théâtre, au lieu de *passer* comme une étoffe de printemps dont un rayon de soleil dévore la couleur, restera, durera, montrera au temps qui vient ce que nous avons aimé, ce que nous avons souhaité et ce que nous avons souffert.

8 février 1869.

I

Les Théâtres pendant l'Exposition universelle. — Les classiques et les romantiques.

3 juin 1867.

Les théâtres de Paris n'appartiennent décidément plus aux Parisiens. La ville est prise, les étrangers sont dans la place. Il serait plus facile aujourd'hui d'obtenir un fauteuil à l'Académie française qu'au théâtre des Variétés. Heureux offices, heureuses agences dramatiques! Tous les soirs cette Bourse des théâtres fait des affaires d'or. Une loge qui se paie cent vingt francs paraît donnée, et celui qui l'emporte devient tout rayonnant de son marché. Je ne crois pas que la chaleur puisse faire baisser les recettes. Ce public nouveau et nomade est disposé à tout braver. En mettant le pied dans son wagon ou sur son paquebot, il a juré de tout voir de ce que Paris réserve à ses hôtes, et, petits et grands, les théâtres sont sur le programme.

Un tel public, on le conçoit, est fort peu difficile et volontiers indulgent. S'il va, par contenance et par genre, écouter les comédies du Théâtre-Français, plus volontiers il porte son argent aux féeries et n'hésitera jamais entre *Cendrillon* et *le Misanthrope*. Il faudrait n'être sorti jamais des fortifications pour ignorer ce qu'est le théâtre pour le voyageur : un moyen de tuer le temps et d'occuper sa soirée.

Le soir venu, les musées sont clos, les monuments ont fermé leurs portes, on ne saurait longer toujours le boulevard ou toujours explorer les bords du Lac. Paris même, l'inépuisable, est vite épuisé. Reste le théâtre ; on y entre moins par curiosité que par désœuvrement. Brisé de fatigue, bien souvent on ne suit que d'un œil trouble, où roule déjà le gravier du sommeil, ce qui se passe sur la scène.

La tête du malheureux voyageur, enflée d'impressions, gonflée de sensations, est grosse et lourde comme un muids. Il fait, pour résister à ce poids accablant, d'héroïques efforts, braque son regard sur la jeune première, écoute les lazzis du comique qui lui paraissent aussi difficiles à résoudre qu'un problème de mathématiques et finit, après une résistance désespérée, par succomber, la nuque appuyée au dos du fauteuil ou part réclamer son chapeau à l'ouvreuse et regagner son hôtel en bâillant. Le lendemain, demandez-lui ce qu'il pense de *Mademoiselle de Belle-Isle* ou de la *Grande-Duchesse de Gérolstein*, il vous répondra, cherchant ses phrases, sur le ton d'un homme qui essaierait de dévider le pénible écheveau d'un rêve.

A un tel spectateur, évidemment, le décor éclatant, le ballet illuminé de lumière électrique, la musique qui réveille et sautille, conviendront mieux que le trait fin ou la romance doucement filée. Aussi bien le paillon triomphe-t-il. Ce ne serait pas madame Ugalde, ce serait une actrice de province qui jouerait *Cendrillon* au Châtelet, que la salle immense regorgerait encore de spectateurs, comme elle le fait, et les entrées de faveurs seraient toujours suspendues, comme elles le sont. Et voilà qu'on remonte tout exprès pour nos hôtes la *Biche au bois* à la Porte-Saint-Martin ; on monterait à l'Ambigu le *Pied de mouton*, qu'il y aurait de la foule pour tout le monde.

Les Parisiens voient apparaître ces reprises et contemplent ces spectacles de féeries avec l'expression de l'enfant qui aperçoit de loin passer le plat auquel il ne doit point toucher. Non pas qu'il y ait une ordonnance, mais le Parisien lui-même s'impose de ne point payer si cher le droit de revoir ce qui l'a depuis longtemps rassasié. Certainement, il lui en coûtera de n'avoir plus à lui, pour lui, ces théâtres qu'il aimait tant, mais à Dieu ne plaise qu'il aille mettre une surenchère sur le prix que payent les visiteurs de cette année. Il craindrait de marcher sur les brisées d'une altesse.

Le Parisien, d'ailleurs, ressemble en ce moment à ces faubouriens qui retrouvent, étendue dans une victoria, mise à la dernière mode, la fillette qu'ils ont jadis connue allant à l'atelier en petit bonnet ruché sur ses cheveux noirs. Regardez son demi-sourire. Il y a de la raillerie et de l'intimité dans le signe de tête ; puis, dans le haussement

d'épaules qui suit, un certain étonnement : « Comment vous pouvez-vous ruiner pour ma voisine ? — Mais j'ai vu pour rien la première représentation de *la Vie parisienne*, qui vous coûte six louis le strapontin ! »

Le Parisien n'aime que les premières représentations, aussi se console-t-il d'être violemment exclu de ses théâtres en regardant, sur le boulevard, le défilé des souverains. C'est que c'est aussi là *une première*. Lorsqu'il est impossible — ou à peu près — de trouver place au spectacle en vogue, on n'est point fâché de s'offrir au même prix la vue d'un czar. Il est de cette façon bien évident que ces rois qui viennent ici pour regarder seront surtout regardés. Ces voyages officiels ne doivent pas laisser que d'avoir des désagréments.

Pauvres souverains ! S'ils vont au théâtre, — ce qui n'est pas douteux, — et s'ils réfléchissent un moment à ce qu'ils y verront, ils devront faire sur eux-mêmes de singuliers retours. Quoi qu'on essaie pour lui inoculer le respect, le peuple français n'est pas respectueux, il aime à rire, et bien qu'on n'ait pas, tant s'en faut, la liberté au théâtre, les auteurs et surtout les acteurs savent entre les coulisses prendre leurs libres allures.

Aussi, les souverains qui font le trône buissonnier sont-ils exposés à se heurter contre de braves gens, très-gais, mais qui traitent autrement que Louis XIV la majesté royale ou l'étiquette. Si l'on veut être agréable à nos hôtes couronnés, je crois, par exemple, qu'on doit rayer cette *Cendrillon*, dont je parlais de leur menu littéraire. Le roi Hurluberlu, avouons-le, s'y comporte mal. Il épèle et bégaie ses discours officiels, jongle sans façon avec son sceptre, et quelquefois ne trouvant pas son mouchoir, révérence parler, il se mouche avec sa couronne. Ce jacobin de Lesueur est implacable. Plus loin, la diplomatie et la gloire font, aux Variétés, assez piètre figure.

Le général Boum rend difficile, je vous l'avoue, la carrière de l'épaulette. Dites-moi le moyen d'être maintenant un héros ! Le sabre du père Gérolstein et le panache du triomphant Boum causeront bien du tort aux arsenaux et à l'uniforme. Et j'oubliais le prince Paul, la mine allongée, offrant, comme un plateau, à la grande-duchesse, sa principauté qui tient dans sa poche. Je ne sais guère que

M. de Bismark qui, de ce personnage, puisse s'amuser franchement.

Les théâtres du boulevard aussi sont terribles. A la Gaîté, le roi d'Écosse est tout entier livré à la discrétion d'un aventurier qui veut bien lui offrir en manière de petit cadeau un testament olographe, lequel peut lui enlever son trône; à l'Ambigu, le roi de France se démène comme il peut entre Vitry, Concini ou Bassompierre. Bref, les majestés de théâtre ne s'amusent nulle part. C'est leur affaire. Je souhaite seulement que nos illustres hôtes, en prêtant l'oreille à ces diverses tribulations, ne se répètent point tout-bas: Et voilà pourtant comme je serai tantôt!

La cohue parisienne, de jour en jour, continue. Tout est plein, depuis le gymnase où l'on lutte, jusqu'au Concert-Jardin où l'on s'écrase les orteils sous prétexte de circuler. Il arrivera pourtant bien une heure, après cette Babel, où chacun à Paris se sentira chez soi, éprouvera, l'Exposition finie, le besoin de jouir de sa promenade habituelle, de son théâtre favori, absolument comme, après un dîner d'apparat, on est tout aise de voir enfin les meubles remis en place et la chère causeuse rapprochée, comme d'habitude, de la cheminée. Ce jour-là, le Parisien respirera bruyamment, longuement, et, j'en ai peur, demandera à nos auteurs dramatiques un peu plus qu'il n'exige d'ordinaire. La diète donne un appétit féroce.

Fatigué de décors, las de repas dramatiques où l'on ne sert que des hors-d'œuvre et point de viande résistante, le public exigera un régime plus solide, réclamera des toniques et, bon gré, mal gré, je vous en avertis, il lui en faudra donner. Le désarroi de cette année pourrait bien, en fin de compte, être salutaire. Tant de reprise, de pièces époussetées et servies à nouveau peuvent certainement occuper la galerie durant ces mois de campement, mais elles auront singulièrement aiguisé la curiosité et ouvert notre appétit. Nous serons exigeants au mois d'octobre.

Et croyez-vous que le théâtre perde à cette future sévérité? Il y gagnera. Le théâtre, c'est un fait certain, subit aujourd'hui une crise. Il marche droit, je ne dirai pas à une régénération, c'est un bien gros mot, mais à une forme nouvelle, plus grave, plus sévère. Il s'est contenté en ces dernières années de peindre la société actuelle, de la saisir au défilé dans son attitude comique ou séduisante, avec ses

déhanchements, ses sourires, ses moues, ses rides ou ses verrues ; voilà maintenant qu'il se mêle de la prendre par la main, de l'arrêter un moment au passage et de lui faire, tout en causant, un brin de morale. Je ne m'en plains pas ; et qui s'en plaindrait ? Au théâtre, dit-on, il suffit d'amuser et de plaire.

C'est en effet la grosse affaire, mais ce n'est pas, à beaucoup près, toute l'affaire. Qu'il y ait au fond du rire, derrière l'émotion, une leçon, moins que cela, l'odeur d'une leçon, et la pièce, à mon sens, n'en vaudra que mieux. Devant une comédie lestement troussée, enlevée avec verve, j'applaudirai comme après ces morceaux de piano, réputés tours de force, qu'exécutent fébrilement des virtuoses qu'on prendrait pour des gymnasiarques, mais je réserverai, je l'avoue, toute mon approbation pour la mélodie qui m'aura passionné, ému, ou, pendant un moment, fait rêver.

J'ai entendu comparer le théâtre, un jour, à ces sorbets que les Napolitains confectionnent comme personne au monde. « Après une journée de fatigue et d'étouffante chaleur, il est doux de s'asseoir à la porte d'un glacier et de voir circuler avec leurs difformités, leurs gibbosités, leurs claudications— ou leurs charmes — les passants et les passantes. On est installé sur sa chaise, on s'y carre, on lui donne, si l'on veut, le balancement doux des berceuses créoles, et, sans songer à rien. on laisse délicatement fondre sur sa langue cette joie du palais qui s'appelle *un tutti frutti !* Et pourvu que le sorbet soit bon, qui diable, en pareil cas, s'aviserait de demander davantage ? »

Le dilettante qui parlait ainsi est un homme d'infiniment d'esprit, à qui je reprocherai tout d'abord sa comparaison. Le sorbet a ses qualités ; mais, voyez la bizarrerie, je lui préférerai toujours un tonique. Que le *granite* plaise a quelques-uns, gens altérés, tout à fait délicats et connaisseurs, je le conçois, et j'en suis aise. Tout le monde, par les temps lourds, éprouve le besoin de se rafraîchir un peu les lèvres. Mais la foule est plus exigeante, et demande à se désaltérer non en égratignant une glace panachée du bout d'une cuiller, mais en buvant à longs traits à des sources vives, pures et claires.

Le théâtre est le mets de tous. Aussi bien je souhaiterais, — les souhaits sont permis, peut-être, — non seulement

qu'il amusât, mais qu'il émût et instruisît. Cela est bizarre. Lorsqu'on apportait à Descartes, — je vous demande pardon de remonter si haut, — une pièce de poésie, il la lisait attentivement et disait ensuite : « Qu'est-ce que cela prouve ? » A ce propos même, on s'est fort moqué du mathématicien. Il avait raison, cependant. En poésie, en poésie même, rien ne dure que ce qui prouve quelque chose.

Notez que je ne suis pas trop sévère, et qu'un sourire, en pareil cas, vaut un raisonnement. Une larme pèse autant qu'une équation. Mais c'est alors que cette larme et ce sourire affirment une vérité. Une émotion peut être aussi un enseignement. Quant à l'art pour l'art, c'est une doctrine déjà vieille et décidément fatigante. On ne fait rien de bon que la passion au cœur et un but devant les yeux. Toute œuvre à qui l'on demande quel élément de progrès elle dégage et qui vous rit au nez ou se tait, peut être séduisante, amusante, — un chef-d'œuvre de science et d'habileté, si vous voulez, — elle est inutile et ressemble à ces jolis visages que l'on trouve charmants jusqu'au jour où l'on rêve le repos et le devoir dans la famille. Il y a des œuvres littéraires que l'on aime comme des maîtresses et d'autres comme des épouses. Nous sommes du parti de ces dernières.

Depuis Stendhal, il est vrai, certaine idée desséchante a grandi : que toute émotion, toute passion en art est au moins inutile. La règle suprême consisterait, s'il fallait en croire certains esprits singulièrement distingués d'ailleurs, à prendre toutes choses comme elles sont, un peu comme des spectacles ou plutôt comme des *sujets*, et à les disséquer proprement. Point de colères qui aveuglent, point de révoltes qui font trembler la main. Tenez votre scalpel de cette façon, là, fort bien, et surtout de la froideur, ou prenez garde de vous blesser.

De cette manière, lorsqu'on étudie les mœurs — et le théâtre par conséquent qui les reflète — on accepte sans sourciller les faits accomplis, quitte à les analyser avec dextérité ; mais on ne se donne jamais la peine de protester, pas plus qu'à l'occasion on ne s'échaufferait la bile à enrayer un mouvement qui devrait aboutir à des résultats identiques. Cette doctrine critique, essentiellement fataliste, a un défaut : c'est qu'elle n'est guère consolante que pour l'opérateur. Il éprouve, lui, la jouissance de tout artiste qui accomplit son œuvre. Il lui plaît de tenir la plume, — qu'il a

certainement achetée chez Charrière, comme on tient un bistouri, de la promener çà et là, à travers le réseau des veines, les cordages des nerfs ou les attaches des muscles. Mais qu'en pensent les gens qui assistent à son cours? — Votre homme est mort, monsieur le prosecteur, et je le vois bien; mais n'y avait-il pas moyen de le sauver?

Je commence à causer ici des choses du théâtre au moment où toute une génération se dispose à juger celle qui l'a précédée, j'entends à la veille de la seconde bataille d'*Hernani*. Les victoires littéraires ont cette infériorité sur les autres qu'elles ne sont jamais complétement remportées. On ne s'est pas encore, par exemple, avisé de discuter les succès du grand Condé, mais on a fort bien nié, — et avec quelle passion ! — les triomphes de Racine. *Hernani* va donc aller une seconde fois au feu, cuirassé et simplement armé de son poignard en ce temps de fusils à coups multiples. Quel que soit le résultat de la soirée qu'on nous prépare, cette représentation n'en marquera pas moins une date dans notre histoire dramatique.

Le public, — et voilà le côté intéressant du combat, — se mesurera lui-même en mesurant l'œuvre, et nous saurons, j'espère, à un atome près, quelle quantité d'idéal nous pouvons encore respirer. Peut-être nos poumons seront-ils quelque peu rebelles, car l'air est vif sur les sommets. Peut-être encore éprouverons-nous cette fraîche impression causée par la caresse du vent à ceux qui, l'hiver fini, las de bals, de cotillons et d'acide carbonique, vont escalader le Grand-Som ou planter leur alpin-stock dans la neige.

Nous saurons cela avant un mois.

Je faisais justement, à propos d'*Hernani*, en relisant l'autre jour les articles littéraires d'Armand Carrel, dans le cinquième volume de ses œuvres publiées par MM. Littré et Paulin, une remarque assez curieuse. Lorsque Carrel donnait au *National* ses articles de critique littéraire sur l'*Othello* d'Alfred de Vigny et sur *Hernani* (février et mars 1830), la lutte était violemment engagée entre les classiques et ceux qu'on appelait les romantiques. « Romantiques voilà, me disait un jour Victor Hugo, un adjectif que je n'ai jamais accepté. » Que voulait dire ce mot *romantique*? On ne l'a pas encore bien expliqué. Au contraire, le programme beaucoup plus clair de l'auteur d'*Hernani* était facile à comprendre : en trois mots il proclamait *la liberté dans l'art*.

Nous l'avons, cette liberté, depuis longtemps conquise. L'édit de Nantes est signé en littérature. L'artiste, aujourd'hui, peut peindre ce qui lui plaît et comme il lui plaît, et nous n'avons plus le « genre noble. » Mais alors, il y a trente-sept ans, les murs de Jéricho n'étaient point tombés. La règle caduque des trois unités était toute-puissante, tellement puissante, qu'elle rencontrait des défenseurs jusque chez Carrel.

Le libéral en politique trouvait bien osé, presque inconvenant, le libéral en littérature, et le tançait de la belle façon. Je ne veux pas ici donner plus de valeur qu'il ne faut à ces simples renseignements. Je ne juge point, je raconte, et, sans absoudre ou condamner, je constate que, lors des représentations d'*Othello* et d'*Hernani*, Armand Carrel se rangeait délibérément du côté de M. Jay contre M. Victor Hugo. Le croira-t-on ? Carrel a même trouvé, avant M. Désiré Nisard, la fameuse épithète de *littérature facile* pour caractériser les œuvres de « *ces élégants professeurs de rudesse,* » de « nos Dantes en chapeau rond, de nos Shakespeares en cravate empesée. » Les mots sont de lui.

Armand Carrel reprochait surtout au romantisme, — puisque romantisme il y avait, — son origine royaliste. Il retrouvait chez les seuls révolutionnaires la langue nette et précise des Montesquieu, des Voltaire et des Beaumarchais, tandis qu'il voyait naître le romantisme parmi les émigrés, au sein même du clan monarchique et religieux. De là sans doute la vigueur qu'il déploya pour le combattre. Carrel fit au *National* trois articles sur *Hernani* et il en annonçait encore trois autres. On ne peut aujourd'hui que regretter cette hostilité, ou plutôt ce malentendu.

Le *Globe*, lui, dans le même temps, défendait cet art qui ne prenait le nom d'*art nouveau*, de *poésie nouvelle*, que dans la bouche des exaltés, et qui était en réalité l'affirmation seule du « principe de la liberté en littérature. » A l'heure où l'on représentait *Hernani*, Alphonse Rabbe était mort. Grand malheur pour le jeune groupe littéraire. Rabbe était en effet le trait d'union naturel entre ces deux libéralismes ennemis. Ardent, éloquent, Rabbe eût certainement aperçu dès la première heure le sous-entendu qui unissait le romantisme (j'écris ce mot à regret) au libéralisme. Il eût montré à Carrel peut-être l'inévitable marche qui devait conduire jusqu'à Jean Valjean, le créateur de Quasimodo,

jusqu'à Gilliatt, l'auteur d'*Hernani*. Et qui sait s'il n'y avait pas un effort nouveau à tirer de ces forces réconciliées?

Ce qui a considérablement nui au mouvement de 1830, il faut bien le dire, c'est l'excentricité littéraire. Le divorce a été complet entre le politique libéral et ses amis et le libéral littéraire, aussitôt que cette liberté a pu être imposée à coups de poings et aux cris de : *A bas les perruques!* par des « jeunes gens, dit Carrel, à figures douces. » Il serait curieux de rechercher aujourd'hui ce que sont devenus ces vaillants de 1830, si majestueux alors dans le développement de leur force physique mise au service de leur opinion littéraire.

Hélas! il leur est arrivé l'aventure qui attend tous les exagérés. Pour avoir été trop loin, ils ont été forcés de revenir prudemment sur leurs pas, et tandis que le chef, qui ne demandait pas, je crois, un dévouement aussi furibond, a marché bravement dans la logique de son œuvre, ils se sont arrêtés, eux, à mi-chemin, choisissant le gîte, cherchant dans la maison bien close le fauteuil le mieux capitonné et le plus doux, et y cuvant à leur aise, gros et reposés, satisfaits, gras d'honneurs, leur enthousiasme passé.

M. Octave Feuillet, qui cependant est honoré d'une bibliothèque, n'a jamais été un romantique. Il est venu dix ou quinze ans au moins après ces tempêtes. Je sais pourtant de lui tel drame qui paraitrait aujourd'hui forcené aux lectrices du *Cis de conscience*. Est-ce que *Palma ou la nuit du Vendredi-Saint* n'est pas le titre exact de cette pièce furieuse où l'adultère et le meurtre font rage, où l'on se tue au fracas du tonnerre, comme dans les mélodrames de Victor Ducange, tandis qu'une folle cherche à travers les portants un enfant perdu ou un trésor égaré?

J'ai toujours pensé, depuis que j'ai lu ces violences, que M. Feuillet n'est pas seulement un lion de salons littéraires et que l'auteur de *Palma* se réveillerait un beau jour en lui pour rugir de la bonne façon. En ce moment, ce tigre sans griffes étire ses pattes et miaule. M. Octave Feuillet taille tout exprès pour le Gymnase ou le Vaudeville une comédie dans *M. de Camors*, le roman que publie la *Revue des Deux-Mondes*. Ce sera comme une épreuve nouvelle de *Montjoie*, mais plus mâle et plus accentuée. Le « Musset des familles, » cette fois, a versé quelque peu d'alcool

dans son verre d'eau sucrée. Son M. de Camors a de la race et cravache fort galamment l'humanité.

Je ne lui ferai qu'un reproche et n'exprimerai qu'une crainte : le malheureux se démène si fort pour être un intrigant heureux et audacieux, qu'il arriverait, je crois, avec son intelligence supérieure, plus facilement et plus vite à son but en demeurant simplement honnête et en suivant sa route tout droit. Puis, ce matérialiste m'inquiète : il a des tendances bizarres, et j'ai grand peur qu'il ne se convertisse tantôt très-doucement et mystiquement aux doctrines catholiques de Sibylle, sa sœur aînée. Le dénoûment est d'autant plus probable que M. de Camors écoute volontiers les conseils de son directeur, M. Feuillet, déjà connu et presque breveté pour des conversions semblables. Je reviendrai sur ce M. de Camors et lui dirai son fait lorsque je le rencontrerai au théâtre. Car ce sont surtout les gens de son espèce contre lesquels, dans les œuvres littéraires, nous allons nous heurter. Ils aiment les planches et les planches les aiment.

On aurait beau s'étonner ou protester, c'est un fait : la vertu, qui ne court point les rues, ne court pas davantage le théâtre contemporain. Il est si bien convenu qu'elle est fort ennuyeuse, que les auteurs la consignent à la porte en la saluant respectueusement. M. Dumas fils nous explique, dans un article de *Paris-Guide*, que, pour le succès d'une première représentation, dix femmes du monde répandues dans la salle ne valent pas une femme *du monde fractionné*, qui se penche hors de sa loge et applaudit à déchirer ses gants. Il en est donc, paraît-il, de la scène comme de la salle. Paul et Virginie sembleraient fastidieux où Armand Duval et Marguerite Gauthier font verser des torrents de larmes. Mais cela est-il bien définitivement vrai ? Mon avis est que l'honnêteté ennuie, simplement parce qu'on la présente d'habitude sous des couleurs ennuyeuses.

J'ai toujours rêvé, au contraire, que le théâtre, qui adopte volontiers les coquins, ne fermât point systématiquement la porte aux honnêtes gens ou les traitât un peu mieux lorsqu'il les reçoit chez lui. Depuis longtemps déjà le théâtre est aux d'Estrigaud. Y a-t-il, dans l'œuvre de nos auteurs dramatiques, un coquin et un honnête homme, c'est au portrait du drôle qu'ils apporteront tout leur soin. Il a tout l'esprit, toute la grâce, la désinvolture parfaite;

les *mots* pleuvent de ses lèvres, barbelés comme les flèches d'or d'un dieu (d'un demi-dieu, puisqu'il est généralement du demi-monde). Devant lui, l'éternel Orgon a l'attitude admirative ou penaude de la dupe de tous les temps.

On n'éprouve pour le brave homme plumé et berné pas plus de commisération que pour le rat pris au piége. Son honnêteté est si niaise qu'on n'est vraiment pas fâché de la voir un peu châtiée. C'est par trop de bonhomie, vraiment. La plupart des honnêtes gens, au théâtre, ressemblent à ces provinciaux qui passent dans les foules avec leur mouchoir débordant de la poche de leur paletot. Leur confiance est si aveugle, qu'elle a parfois un faux air de complicité.

Il faut pourtant bien le dire, messieurs les coquins ne sont pas aussi irrésistiblement spirituels, les honnêtes gens ne sont certainement pas aussi niais que cela. On peut avoir les bonnes façons de d'Estrigaud sans en avoir les mauvaises. Orgon, le bonhomme Orgon, a ses revanches tous les jours sans que l'exempt ait besoin de se mêler de ses affaires. Tartufe est niais, lui aussi ; il y a une fêlure de bêtise, par où se perd la moelle cérébrale dans tout coquin de génie, — et le jour où sur le théâtre on montre le défaut du crâne ou de la cuirasse, adieu le prestige du drôle.

Il ne me déplaît pas, je l'avoue, que le drame s'écarte parfois de la vérité jusqu'à me montrer un aventurier traité comme il le mérite, et un fourbe écrasé sous ses fourberies.

Mon voisin aura beau me souffler dans l'oreille que ces choses n'arrivent pas et que ces dénoûments sont impossibles, je me sentirai toujours agréablement caressé et rentrerai plus léger chez moi en me répétant qu'on vient de casser M. de Saint-Bertrand aux gages ou qu'on a mené d'Estrigaud en prison. Cela me consolera peut-être de me heurter, dans mon escalier, contre d'Estrigaud lui-même, ou de voir, à la sortie du théâtre, Saint-Bertrand monter en coupé.

Vive à la scène, la sanction des honnêtetés ou des vices ! Et quitte à ce qu'on me reproche d'être *entaché de morale* (j'ai lu le mot quelque pert), je la veux, je la réclame cette inévitable sanction, et j'ai, certes, le droit de la trouver au théâtre, puisqu'elle se rencontre parfois dans la vie, à l'état d'exception, je le sais, mais, — par exemple, — et très-souvent, sous la forme évidente et morale aussi de la maladie.

Molière, auteur dramatique, fait venir la statue du Commandeur au souper de don Juan. Le Commandeur, aujourd'hui, ne descendrait pas de son socle, mais don Juan n'y perdrait rien ; à la place de la statue se présenterait sans doute la gastrite. C'est aussi une sanction.

II

Théâtre des Folies-Dramatiques : *le Père Gachette*, drame posthume en cinq actes, de Paulin Deslandes. — Frédérick-Lemaître. — Mme Ristori au Théâtre-Italien.

17 juin 1867.

Le mélodrame n'est pas mort. On se serait cru, l'autre soir, pendant la représentation du *Père Gachette*, au beau temps de Pixérécourt et de Victor Ducange. Les phrases ronflaient, les traîtres roulaient de gros yeux, on y voyait, on y voit toujours des atrocités et des cadavres à revendre.

Jamais on n'imaginerait drame semblable. Il semble dater réellement de 1820, comme *le Chasseur noir* ou *la Forêt de Sénart*. C'est d'ailleurs une pièce posthume; l'auteur, Paulin Deslandes, était un homme de talent qui, plus d'une fois, dans le drame populaire, a touché la corde juste. On a retrouvé ce *Père Gachette* dans son tiroir, on s'est chargé de le faire représenter, on l'a poli et repoli, ou, pour parler plus net, on a raboté la charpente; bref, on a essayé de le rendre passable, présentable ; mais comment y parvenir?

Fort heureusement un grand comédien était là, Frédérick-Lemaître, qui a tout sauvé. Figurez-vous un homme de génie réfugié dans une masure. On s'inquiète peu des murailles lézardées et l'on n'a d'yeux que pour celui qui les habite. Frédérick est l'âme de ce drame insensé ; grâce à lui les impossibilités sont vraisemblables, les absurdités deviennent superbes, et la fable ridicule vous torture et vous hante comme une histoire vraie.

Ce *Père Gachette* — pour ne point analyser la pièce, mais pour vous faire connaître le rôle de Frédérick, — est un serrurier, un élève de Gamain, l'homme à l'armoire de

ler; il a travaillé jadis avec Louis XVI, aux Tuileries. C'est un brave homme d'ouvrier qui, tout en se laissant vivre, adopte les grands garçons orphelins et recueille les petites filles abandonnées. Et comment le fils adoptif de Gachette est-il en même temps le père de la petite Étoile que le brave homme a ramassée? Je n'en sais rien.

Ce jeune homme, Saverne, a jadis aimé une jeune fille qui, mariée maintenant, s'appelle la duchesse d'Aubigny. Un duché, c'est charmant pour une femme; mais, par malheur, cela est presque toujours suivi d'un duc, et, cette fois, le duc est jaloux en diable. Ce terrible duc possède, dans son hôtel de la rue de Grenelle, une cage ou plutôt une chambre en fonte, où il prétend cadenasser la duchesse, sa femme, et Saverne avec la duchesse et leur fille par-dessus le marché. Une fois là, privés de nourriture et d'air, femme, amant, enfant, tout périra, et Barbe-Bleue s'en lavera les mains. M. d'Aubigny, d'ailleurs, n'a pas longtemps à *espérer sa vengeance*, et Saverne, niaisement, vient se faire claquemurer lui-même. Avez-vous lu, dans Edgard Poë, l'histoire de cet homme mourant dans une chambre dont les murs se rétrécissent peu à peu jusqu'à l'écraser? Le décor des Folies-Dramatiques nous promettait à peu près ce doux spectacle. On a baissé la toile avant l'étouffement complet des personnages.

Après tout, ni la duchesse ni Saverne ne sont morts, et le père Gachette possède, comme on pense bien, le secret pour ouvrir leur cage. Le malheur veut que le bonhomme, qui raconte l'aventure aux amis et persiste à soutenir qu'il y a, comme à Plessis-les-Tours, des cages de fer dans l'hôtel d'Aubigny, est déclaré fou par un médecin aliéniste, enfermé comme tel dans un cabanon et condamné à demeurer tranquille derrière les froids barreaux et sous les douches plus froides encore. Et Gachette a beau crier et supplier, personne ne l'écoute. A bout de patience, le serrurier prend enfin un parti extrême, il met le feu à la maison, profite du désordre pour s'échapper et va doucement délivrer les malheureux qu'il trouve simplement un peu fatigués, las, asphyxiés et mourant de faim. Ils en seront quittes pour la peur et pour une fringale.

On ne raconte pas ces choses. *Le Père Gachette* n'eût certes jamais été joué si Paulin Deslandes n'était pas mort; mais il y a une famille derrière ce drame, et vraiment d'ail-

leurs il eût été dommage de nous priver de cette création dernière, une des plus belles et des plus saisissantes de Frédérick.

Comptez, par curiosité, combien de fois, dans les feuilletons de théâtre, va revenir ce nom de *lion* quand on parlera du grand artiste. C'est que le mot est inévitable. Et qu'elle réponse à La Fontaine que ce « lion devenu vieux et demeuré fort! »

La vieillesse de Frédérick-Lemaître ressemble à ces soirs d'été où, l'orage passé, sous le ciel rafraîchi, on rêve doucement, bercé par ses souvenirs. Ceux-là qui l'ont connu, en ses heures de fièvre, aux chaudes batailles d'autrefois, aux journées de *Trente ans* et de *Ruy-Blas*, le retrouvent à présent, avec une admiration nouvelle, apaisé, attendri, majestueux sous ses cheveux blancs qu'il manie comme il veut, qu'il hérisse, qu'il ébouriffe, qu'il aplatit, qu'il « fait parler, » et qui rappellent cette chevelure enflée de vent des prophètes de Michel-Ange à la Sixtine.

On dirait, à voir sa belle et songeuse physionomie, que la vie l'a attristé sans le décourager; son œil a des profondeurs et des contemplations qui valent les éclairs d'autrefois; sa voix ne gronde plus, mais elle dit avec les déceptions nouvelles les enthousiasmes passés. Rappelez-vous Frédérick dans le *Maître d'École*, assis sur un vieux banc, un livre à la main, expliquant à un petit enfant la *Cigale et la Fourmi*. La tempête était calmée, le volcan muet; le soleil, jadis embrasé, semblait près du couchant, mais il restait,—il reste encore à cet homme,—inextinguible, indomptable, l'amour sacré de l'idéal.

Cette création du père Gachette a justement plus d'un rapport avec celle d'Evrard dans le *Maître d'École* de M. Paul Meurice. C'est la même résignation douce, la même gaîté mélancolique, le même calme et la même grandeur.

La voix parfois fait défaut, mais l'intonation est si juste, le visage si éloquent que tous comprennent, entendent ou devinent. Puis le geste est toujours magnifique, étonnant de vérité. Ce n'est plus, dans le *Père Gachette*, le grand geste tournoyant de don César, le moulinet sublime au-dessus de la tête, ou encore, comme dans *Trente ans*, cette orgueilleuse pantomime d'un Achille qui braverait la foudre. Plus contenue, mais aussi puissante, d'une justesse singulière, *bonhomme* à la fois et superbe, toute la mimique de

Frédérick est une succession de petits détails merveilleux, qui se fondent dans une composition harmonieuse.

Rien n'est oublié dans son rôle de *Gachette*, ni l'émotion que cause la douleur, ni le tic que donne le métier. Avec un personnage sans caractère bien déterminé, médaille effacée qui a couru tous les mélodrames, il crée, — car c'est bien là créer, — un être vivant, plein de contrastes, un de ces vieux ouvriers parisiens qu'on a rencontrés, coudoyés, qui vous ont fait, un jour, en manière de causerie, leur profession de foi et conté leur histoire.

Dans le *Père Gachette*, Frédérick est bien vraiment un serrurier, un brave et solide compagnon qui ne voit guère plus loin que son devoir et ses outils. Il a l'énergie du travailleur et aussi sa gaieté saine, son bon rire. Il faut le voir, assistant à la noce d'un camarade, offrant galamment la main à la mariée, esquissant un pas, essayant un rigodon, et bientôt, les fumées du vin lui montant au cerveau, guilleret, envoyant des baisers à la vie, prenant pour une ronde joyeuse la terre qui tourne devant ses yeux troubles, riant, chantonnant et titubant.

Et voilà où se révèle le grand artiste! Quel contraste entre cette ivresse bien portante, née de l'abandon d'un repas, et l'ivresse de *Don César de Bazan* ou du *Chiffonnier de Paris*! Dans le *Chiffonnier*, de Félix Pyat, c'était l'âpre désir de boire, la soif de la bouteille, la saoûlerie bue à pleins goulots; dans *Don César*, c'était la griserie bouffonne du pilier de tavernes et les zigs-zags du drôle en goguette qu ne retrouve pas son domicile et qui peut-être n'en a point. Dans le *Père Gachette*, c'est le moment d'oubli d'un bon vivant qui se laisse tromper par le rubis des verres. Frédérick-Lemaître est tout entier dans ces nuances.

J'ai parlé des petits détails qu'il apporte à la composition de ses rôles. Jamais, par exemple, lorsqu'il écrit une lettre, il ne la tracera d'un trait, la main courant sur le papier sans tracer un jambage, comme le font les autres acteurs. Au contraire il essayera la plume, il prendra et reprendra de l'encre, il retournera la page; dans *André Gérard*, il jouait — et l'émotion alors était comme doublée — une des scènes les plus pathétiques du drame en tenant machinalement sa cravate à la main. Au dernier acte de *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*, sordide, en haillons, lorsqu'il se met à table, il a une façon de déplier son mouchoir en guise de serviette,

ressouvenir des habitudes d'autrefois, qui est un chef-d'œuvre d'observation, un trait de caractère. Dans le *Père Gachette*, lorsqu'il offre la main à la mariée pour la conduire à la danse, il n'aurait garde d'oublier de mettre en ses doigts ses gants de filoselle. Tout en causant ou discutant avec le docteur, il puise machinalement une prise de tabac dans sa tabatière.

Ce sont ces mille riens qui constituent l'artiste vraiment supérieur et donnent au rôle une singulière intensité de vie. Notez que ces détails, en apparence insignifiants, sont, encore un coup, admirablement fondus dans l'ensemble. Dans les rôles attendris, doux, nuancés, de ces dernières années, on peut dire que Frédérick-Lemaître est quelque chose comme un Bouffé épique.

Mais où je ne saurais trouver personne à qui le comparer, c'est dans cet acte où Gachette, enfermé dans la maison de fous, acculé dans son cabanon avec l'idée fixe d'en sortir pour délivrer Saverne, s'interroge et se tâte, doutant lui-même de sa raison et pris de rage. Cette scène, que l'auteur a trop légèrement traitée, est rendue singulièrement poignante par l'acteur. Elle aurait pu facilement être terrible. Et, en effet, qu'elle situation plus dramatique que celle-ci : Un homme, sain d'esprit, enfermé dans une maison d'aliénés et s'y débattant comme un furieux pour prouver son bon sens. Plus il proteste contre sa folie, et plus il atteste aux yeux du médecin son aliénation. La colère bientôt se change en fièvre, le sang bout; et après les raisonnements, après les explications et les prières, certainement le malheureux en viendra aux hurlements et aux menaces.

N'avons-nous pas vu, l'an dernier, un malheureux arrêté ainsi, par erreur, à sa sortie d'un wagon, et passant de la gare d'un chemin de fer à la cellule d'une maison de santé?

On ne saurait trouver dans nos mœurs de situation possible et,—dit-on, fréquente assez,—qui soit en même temps plus atroce.

Frédérick a rendu saisissante cette douleur horrible. Il a des effarements qui donnent froid, quelque chose comme les désespoirs sans issue d'un pauvre diable qui discuterait avec un mur. Il parle, on l'écoute; mais il devine qu'on ne croit pas un mot de tout ce qu'il dit. Ses supplications mêmes le condamnent. Il le sent bien ; il essaie d'être calme

et, furieux devant cet effroyable impossible, il tombe, la tête dans ses mains et pleurant, car il pleure.

On m'a conté qu'au temps de *Ruy-Blas*, à cette scène énergique du troisième acte où don Salluste, en habit de laquais, force son valet Ruy-Blas à fermer la fenêtre, l'acteur Alexandre Mauzin, qui jouait Salluste et qui se tenait assis dans un fauteuil, regardant le public en face, pendant que derrière lui, Frédérick debout, marchait vers le fond du théâtre, — voyait tous les soirs, à ce moment, la foule, la salle entière soulevée par une même émotion, et soudain, sans que Frédérick dit un mot, éclatant en applaudissements.

Don Salluste, tournant le dos à Ruy-Blas, ne pouvait rien apercevoir, ni deviner par quel geste superbe le grand acteur enlevait ainsi son public. Un soir pourtant Mauzin se décida à regarder, il inclina la tête et vit Frédérick immobile, horriblement pâle, hésitant avant de se diriger vers la fenêtre, écrasé par l'humiliation et, pleurant, pleurant tous les soirs de véritables larmes qui coulaient lentement de ses yeux rouges.

Ce don des larmes, cette prodigieuse faculté qu'a l'artiste de s'identifier avec son rôle jusqu'à *le vivre*, pour ainsi dire, sur la scène, nul ne l'a possédé à un tel degré. On peut dire que celui-là a été vraiment et tour à tour Gennaro, Georges le joueur, Tragaldabas, André Gérard, le père Gachette.

A l'heure qu'il est, et de l'avis de tous, le vieux Frédérick est encore le plus grand de nos comédiens. Et voyez! cet admirable Bocage, son rival, ne personnifiera, dans l'histoire de l'art, qu'une date et comme une sorte de maladie morale, *Antony* et *l'antonysme*; Frédérick, au contraire, grâce à ce prodigieux *Robert Macaire*, que j'analyserai un jour et qui est, en fin de compte, son incarnation suprême, restera non-seulement comme un grand artiste, mais comme un véritable satirique social.

Nous avons revu, ces jours-ci, madame Ristori dans un drame de P. Giacometti, *Elisabetta, regina d'Inghiltera*, et dans la traduction de la *Marie Stuart*, de Schiller. Je doute que l'éminente artiste obtienne aujourd'hui les succès que lui réservait Paris, il y a dix ans. Il y a tout d'abord une bonne raison pour que son triomphe ne se renouvelle plus, c'est que Rachel est morte. Le public ressemble parfois à ces coquettes qui tendent la main à quelqu'un de leurs

voisins, simplement pour en faire de dépit mourir un autre. Il y avait eu rupture, la paille était cassée entre lui et mademoiselle Rachel. La tragédienne avait quitté Paris pour Pétersbourg, et volontiers lui eût-on reproché d'avoir pris parti dans la guerre d'Orient contre la France et pour la Russie. Le public qui lui apportait ses pièces de cinq francs nationales lui savait mauvais gré d'avoir accepté les roubles des mains étrangères. La brouille, en un mot, était complète.

En ce moment parut Madame Ristori. Elle avait, elle a encore un talent incontestable. On l'accueillit à bras ouverts et vivement on lui dressa un piédestal. Rachel recevait comme autant de coups de poignards les bravos prodigués à sa rivale, et la renommée d'Adélaïde Ristori grandissait jusqu'à l'hyperbole. L'enthousiasme aujourd'hui s'est un peu calmé. N'importe, il restera toujours assez de réputation à celle qui a créé et Mirrha et Médée pour en faire de la gloire.

A beaucoup près, dans *Elisabetta*, Madame Ristori ne m'a pas ému et remué comme dans *Maria Stuarda*. Le rôle altier du bourreau lui va moins bien que le personnage résigné et pourtant fier de la victime. On lui a jeté des bouquets et des couronnes après la grande scène entre les deux reines, et l'on a fait plusieurs fois relever le rideau sur ce troisième acte. C'était justice. Comme Frédérick, Madame Ristori est toute la pièce, et dès qu'elle n'est plus en scène, on regarde la salle et l'on n'écoute pas. C'est bien, au surplus, la faute des acteurs, qui, à l'exception de deux ou trois, sont fort médiocres.

Le public parisien a d'ailleurs l'œil aussi délicat que l'oreille, et tout compte fait, il lui faut de la mise en scène et de l'illusion. Il n'admettra jamais, par exemple, que la cour d'Élisabeth soit composée de quatre hommes d'armes et d'un nombre aussi considérable de seigneurs. Il est depuis longtemps déshabitué de ces costumes de troubadours qui ont couru les pendules ou les premières gravures de la *Henriade*, et la mise en scène italienne le fera toujours un peu sourire.

On n'est pas, il faut l'avouer, difficile en Italie en fait de couleur locale. J'ai vu figurer à Milan, dans un opéra que nous ne connaissons pas en France, la *Esmeralda*, des trompettes de bersaglieri dans le cortége de Quasimodo. Au

moment des changements à vue, que la scène se passe en plein moyen âge ou en pleine antiquité, ce sont des laquais galonnés, en livrée Louis XV, qui viennent enlever les meubles. Des décorations superbes sont ainsi gâtées par une faute de goût ou un anachronisme, qui se glisse là comme un ver dans un beau fruit.

Tous ces seigneurs de la cour d'Élisabeth, le comte d'Essex, lord Burleigh ou sir Bacon au Théâtre-Italien, sont costumés en chanteurs d'opéra. D'autres, dans *Maria Stuarda*, vêtus en pourpoint du seizième siècle, coudoient leurs camarades déguisés en mousquetaires de carême-prenant. Puis, leur tirade déclamée ou leurs lambeaux de reparties jetés dans le dialogue, ils font trop rapidement trois pas en arrière et semblent se désintéresser de l'action absolument comme un ténor qui, l'air de bravoure une fois chanté, aspire clairement à rentrer dans la coulisse.

Ils ont tous ou presque tous le défaut des artistes italiens; leur voix seule s'anime, s'adoucit ou se courrouce, murmure des mots d'amour ou jette des paroles de menace, leur visage reste calme. A peine leurs sourcils se froncent-ils. Point de jeux de physionomie, des gestes rares, car,—les Napolitains exceptés et les bouffons nationaux, Ghianduja, Stenterello, Pantalon, etc., — les acteurs d'Italie sont d'une sobriété de gestes qui tout d'abord étonne beaucoup ceux qui, sur la réputation, attendent avant tout des méridionaux de la pétulance. Et pourquoi se remueraient-ils, lorsque leur langue harmonieuse se plie si admirablement à toutes les émotions?

Le télégraphe est inventé pour obéir à ceux-là seuls qui ne savent ou ne peuvent point parler. Eux, ils récitent, ils scandent, ils jouent leurs comédies ou leurs drames sur un ton de mélopée qui caresse et qui charme. Et l'on oublie bientôt alors les fautes d'orthographe de leur mise en scène! Ont-ils même besoin de cette mise en scène?

Dans ces théâtres diurnes où, par exemple, à cette époque, à Florence, on joue, — en plein soleil, presque sans décors au fond de la scène, sans fard assurément sur la joue des acteurs, avec des costumes de hasard, — des drames entiers, imités, la plupart du temps, de nos pièces françaises, — dans ces arènes copiées sur les théâtres antiques, où le public a pour siéges des gradins de pierre comme à Pompéi, croyez-vous que l'on s'inquiète de la beauté des toiles de fond ou

de la robe des actrices? On écoute simplement la musique du parler toscan, la prose ou les vers du drame, les propos amoureux ou les cris de haine; et, chose bizarre, ces arènes d'où l'illusion paraît, au premier abord, devoir être bannie, ces pièces jouées naïvement et sans apprêts vous causent des émotions certes plus profondes que les représentations théâtrales habituelles.

Sans lustres, sans rampe, sans murailles qui vous enserrent, sans plafond qui vous étouffe, devant ces hommes et ces femmes qui marchent et disent à deux pas de vous, on éprouve une impression troublante et comme l'hallucination de la vie réelle. Ils parlent et on les écoute comme s'ils trouvaient ce qu'ils récitent, et comme si leur rôle était leur existence même. Eh! oui, mais à ces acteurs sans façons, il faut leur patrie, leur air, leur milieu. On nous a nourris chez nous de conventions dramatiques qu'ils ignorent ou qu'ils dédaignent, et le *moindre solécisme* que surprend notre œil nous irrite autant qu'une faute que saisirait notre oreille. Nous sommes un peu les Bélises du théâtre.

C'est ainsi que, par exemple, lorsque nous voyons arriver sur la scène Élisabeth, reine d'Angleterre, et que nous l'entendons s'exprimer en français, la chose nous paraît toute naturelle, tandis que nous sommes, sinon choqués, du moins étonnés, — j'ai fait cette remarque l'autre soir, — quand cette même Élisabeth, qui est anglaise, vient nous parler en italien. De même nous débaptisons tout naturellement *London* en *Londres*, mais nous sourions lorsqu'on appelle notre *Paris : — Parigi*.

Pourquoi dans *Médée*, dans *Mirrha*, non-seulement Madame Ristori, mais les acteurs qui l'entourent, nous paraissent-ils supérieurs? C'est que là, dans cette antiquité, nous perdons pied, nous avouons notre ignorance, et que rien alors ne nous choque, la tragédie nous ayant dès longtemps habitués à un théâtre idéalisé que nous acceptons, — par tradition et sans inventaire.

Où Madame Ristori doit être admirable, c'est dans son pays même, sous son ciel; — c'est, semblable à l'incarnation de l'Italie artistique, lorsqu'elle apparaît, profil noble et doux, allure sévère, — aux jours de fêtes nationales pour célébrer quelqu'une des gloires de la patrie. Qu'elle figure, muse de l'Italie, au *centenario* du Dante, qu'elle jette sa strophe dans l'immense concert de la nation délivrée, qu'elle

vienne, en son peplum traînant, pour chanter aux jours d'allégresse et pleurer aux souvenirs des jours de malheur, la grande actrice en est digne. C'est vraiment, c'est réellement une inspirée.

III

Théâtre-Français : Reprise d'*Hernani*.

24 juin 1867.

A trente-sept ans de distance, et grâce à un accès de libéralisme de la direction des théâtres, la Comédie-Française reprend *Hernani*, drame en cinq actes, de Victor Hugo. *Hernani* ayant été joué *trente-six fois* sous Charles X, c'est-à-dire deux fois en février, seize fois en mars, neuf fois en avril, trois fois en mai, six fois en juin 1830; ayant été joué *soixante-neuf fois* sous Louis-Philippe, deux fois en novembre 1830, treize fois de janvier à juin 1838, six fois en 1839, neuf fois en 1840, huit fois en 1841, cinq fois en 1842, deux fois en 1843, quatre fois en 1844, cinq fois en 1845, neuf fois en 1846, quatre fois en 1847, deux fois en janvier 1848; ayant eu sous la République *six représentations* (deux en 1848, quatre en 1849, la dernière au mois de juin), c'était donc en réalité la *cent douzième* représentation d'*Hernani* que nous allions applaudir l'autre soir.

Il y a quatre ou cinq mois, au lendemain du 19 janvier, lorsqu'on annonça que la reprise des drames de M. Victor Hugo était autorisée, tout d'abord on se demanda laquelle des pièces du maître affronterait, avant toutes les autres, l'épreuve nouvelle, courageuse, dangereuse peut-être à tenter. On songeait à *Ruy-Blas*, à *Marion Delorme*, aux œuvres où la passion bouillonne et qui, animées de sentiments éternels, ne devaient certes pas avoir vieilli. *Ruy-Blas*, cette étonnante et poignante chose, *Marion Delorme*, ce drame émouvant de l'amour. On sut bientôt qu'en 1867 comme en 1830, *Hernani* ouvrirait le feu. Le brûlot romantique, lancé jadis audacieusement contre toute la flotte des classicismes et des traditions, allait encore une fois être

armé en guerre. Mais, se dit-on, la pièce doit avoir des rides, elle est œuvre de bataille, hérissée d'exagérations volontairement affirmées, et risquera fort de déplaire au public aujourd'hui nourri de réalisme. Et les amis de l'auteur n'étaient pas sans inquiétudes. On sait maintenant à quel éclatant, écrasant succès toutes ces craintes devaient aboutir.

Depuis bien des années, nous n'avions vu représentation pareille à celle de jeudi dernier. Voilà vraiment un triomphe. C'est toute une existence de poète qu'on a saluée en un soir. La salle, comble, attentive, bruyante en haut, pleine de remous, impatiente d'applaudir, s'est tue cependant au début, elle a laissé religieusement le rideau se lever sur la chambre de dona Sol; elle attendait, demandant un mot et un vers, un geste d'un acteur pour lancer la première salve. Dès la scène deuxième, lorsque Delaunay s'est écrié, parlant de Ruy Gomez :

Vieillard, va-t-en donner mesure au fossoyeur,

l'étincelle a comme électriquement embrasé toute cette foule, et des bravos redoublés se sont fait entendre. On applaudissait et l'on criait; on accueillait par ce tonnerre le revenant sublime.

Tout à l'heure, emportée par le souffle puissant des vers, la salle entière allait applaudir la pièce et Ruy-Gomez, Hernani et Charles-Quint, maintenant elle applaudissait celui qui les a créés. On a dû les entendre de la rue, ces roulements de vivats ; on a dû les entendre de plus loin, de cette fenêtre de Hauteville-House où, pensif, à cette heure même, le poète, loin de son œuvre, songeait.

Quelle soirée! Les uns y venaient chercher et savourer une émotion inconnue, les autres y venaient retrouver quelque souvenir d'autrefois.

Nous en avons revu plusieurs de ces romantiques de la première heure, toujours aussi chevelus, mais singulièrement calmés, marchant à cette seconde bataille avec un sourire devenu sceptique et allant demander à Hernani s'il était transformé, s'il s'était amendé comme eux. La foule qui attendait à la porte, se consolant de n'être pas du spectacle par la vue du défilé des porteurs de billets, saluait, à mesure qu'ils passaient, les « vaillants de 1830, » ou leur demandait compte de leur changement. On prétend qu'elle a réclamé de l'un d'eux le costume d'autrefois et le

gilet écarlate devenu proverbial. J'aime à croire qu'elle n'aurait pas insisté pour le cervelas et la charcuterie romantiques. Les temps sont changés : les jeunes amis d'*Hernani*, laissant à leurs aînés les uniformes du moyen âge, étaient venus à ce nouveau combat en frac noir, peut-être même en cravate blanche. Je gage, d'ailleurs, que loin de servir la cause d'un auteur, on la compromettrait aujourd'hui singulièrement si l'on s'avisait de remplir des parfums de l'ail la salle du Théâtre-Français.

Je dois ajouter, au surplus, que beaucoup de spectateurs de la première représentation d'*Hernani*, beaucoup de ces *jeunes gens* dont parle l'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, protestent contre le jambon, le saucisson, contre le dîner improvisé sur les banquettes, avec les mouchoirs en guise de serviettes, et surtout contre « l'humidité » qui en fut la suite. M. de Pontmartin, par exemple, affirme qu'on fit, ce jour-là, un repas plus poétique, et qu'on se nourrit simplement d'oranges achetées au coin de la rue Montpensier. Madame Victor Hugo, il est vrai, était mieux placée qu'une autre pour savoir le fin mot de l'histoire, et j'ai bien peur que son récit ne soit le vrai. Ce serait, ma foi, dommage, en vérité. On ne pouvait mieux affirmer son amour pour la *couleur locale* qu'en préludant par une salade d'oranges au lever de rideau d'une pièce espagnole.

Avant de parler de la reprise d'*Hernani*, je tiens à déclarer que je veux dire sans détours toute ma pensée. J'admire profondément M. Victor Hugo, et je crois fermement que son théâtre est la plus grande tentative dramatique de ce temps-ci. Je dois, comme bien d'autres, au poète mes heures les meilleures et mes plus chères émotions ; je m'incline devant l'exilé, surtout devant l'exilé volontaire, mais je pense que la critique doit faire son devoir et ne jamais désarmer, même devant le génie. Je veux discuter *Hernani*. Il serait plus commode, je le sais, d'entonner, à la façon de quelques-uns, un simple dithyrambe, de tout célébrer, de tout approuver. Mais il me semble que M. Victor Hugo lui-même m'en saurait mauvais gré et qu'une admiration motivée, réfléchie, solide et juste doit lui paraître plus digne et de celui qui en est l'objet et de celui qui la ressent, que ce cri inconscient, peut-être, et familier que j'ai lu quelque part : ***Bravo, Hugo, bravo !***

La première représentation du 25 février 1830, comme celle de jeudi, fut une ovation. Les deux premiers actes avaient été suffisamment applaudis; à partir de la scène splendide des portraits, au troisième acte, — le meilleur de tous et celui qui, l'autre soir, a produit le plus d'effet, — la pièce fut acclamée. Elle se termina, a-t-on écrit, par un enivrement, et une pluie de bouquets tomba aux pieds de mademoiselle Mars. Ce soir-là, l'acteur Joanny, qui remplissait le rôle de Ruy-Gomez, et qui, seul de toute la Comédie-Française, avait embrassé franchement le parti de l'auteur, écrivait sur un des feuillet de son journal :

« Jeudi 25 février 1830. *Hernani.* Première représenta-
« tion. Cette pièce a complétement réussi, malgré une
« opposition bien marquée et *malgré la manière originale*
« dont cet ouvrage est traité; les beautés qu'il renferme
« le rendront toujours supérieur aux lâches efforts de la
« malveillance. J'ai joué mon vieux duc de Silva tout aussi
« bien qu'il est possible de le faire à une première repré-
« sentation. Peut-être, par la suite, ce rôle me fera-t-il
« honneur. »

L'*opposition bien marquée* dont parlait Joanny devait s'affirmer davantage à chaque représentation. On en voit la preuve dans ce journal de l'acteur, morceau à peu près inédit que l'on peut seulement trouver dans le premier volume d'un ouvrage curieux : les *Gloires du romantisme appréciées par leurs contemporains*. Deux jours après la première représentation, le 27 février, Joanny écrivait : « L'ouvrage est vigoureusement attaqué et vigoureu-
« sement défendu. Nous verrons. » Le 1er mars : « La lutte,
« continue; ce qu'il y a de mieux, c'est que cela attire beau-
« coup de monde. » — Le 3 mars : « Une cabale acharnée;
« les dames de haut parage s'en mêlent; la mode pour elles
« est de pousser de grands éclats dans les moments les
« plus intéressants, et particulièrement pendant la scène du
« cinquième acte, mais ce sont des éclats de rire... Bravo,
« mesdames ! » C'est à une de ces représentations sans doute qu'une dame riant aux éclats, Ernest de Saxe-Cobourg lui cria : « Madame, vous avez tort de rire, vous montrez vos dents ! »

On peut au surplus suivre, sur ces notes laissées par Joanny, la fluctuation des sentiments qui agitaient les spectateurs et aussi les acteurs. Il y deux tempéraments distincts

de comédiens : les uns qui devant une cabale, sous les sifflets, perdent pied et cèdent le terrain, ne songeant qu'à sauver leur personnalité dans la bagarre dramatique, les autres qui, éperonnés par la résistance, aiguillonnés par le danger, se roidissent contre les oppositions, se passionnent et jouent comme ils lutteraient. J'ai vu bien des fois, sous une grêle de sifflements, un acteur annoncer, d'un air piteux, le nom de l'auteur, tout en souriant au public comme pour lui dire : « Je n'y suis pour rien ! » Mais je me rappelle en revanche Rouvière, croisant les bras, tenant tête à la bourrasque, attendant avec une énergique patience une éclaircie pour jeter fièrement ce nom comme un appel et un défi.

Le brave Joanny n'était pas un comédien de combat. A mesure que le tumulte augmente, on le voit se déconcerter et se lasser. Le 5 mars, doutant déjà de cette œuvre qui l'a tout d'abord saisi et enthousiasmé : « La salle est remplie, « écrit-il, et les sifflets redoublent avec acharnement ; il y « a dans ceci quelque chose qui implique contradiction : Si « la pièce est mauvaise, pourquoi y vient-on? Si l'on vient « avec tant d'empressement, pourquoi la siffle-t-on ? » Bientôt même, Joanny ne doutera plus, il abandonnera l'auteur, la pièce, les autres acteurs, — et tandis que mademoiselle Mars, qui pourtant, comme on sait, était fort irritée contre l'auteur, mettra à soutenir son rôle l'acharnement de l'artiste et aussi l'entêtement de la femme, lui, Joanny, ne songera plus qu'à laisser le pourpoint de Ruy Gomez, et à en finir une bonne fois. « 12 mars, grande foule, et toujours le même bruit ; ce n'est amusant que pour la caisse. — 26 mars, toujours le même monde et le même train. »

Le 28 mars, le Théâtre-Français donne *Gustave-Adolphe*. Joanny, qui a complétement abjuré l'hugolâtrie — comme on disait alors — écrit aussitôt sur son journal, avec une évidente amertume : « *Gustave-Adolphe* est un ouvrage approuvé, bien joué et *de bon goût, aussi n'y a-t-il personne.* »

Qui se rappelle *Gustave-Adolphe* aujourd'hui?

Hernani, au contraire, ce romantique et stupéfiant *Hernani*, a fait l'effet, l'autre soir, d'une pièce classique. Toutes les hardiesses d'autrefois, adoptées aujourd'hui, ont paru simples et naturelles. C'est que maintenant l'œuvre est

accomplie, c'est que, grâce à M. Victor Hugo, la liberté dans l'art est un droit acquis. On a accueilli la pièce comme un général qui rentrerait vainqueur après le combat. On lui a même demandé de montrer ses blessures et d'arborer les cicatrices des premières guerres. On tenait à retrouver, dans cette représentation nouvelle, les vers qui jadis avaient soulevé tant de tempêtes, rires ou colères. On voulait saluer, acclamer le drapeau troué ; on voulait en compter les déchirures. Quand ce vers fameux qui choquait si fort mademoiselle Mars et tous les classiques avec elle, tous ces *gueux de payants*, comme on les appelait, est sorti de la bouche de mademoiselle Favart :

> Vous êtes mon *lion* superbe et généreux,

ç'a été un hourra et un bravo immenses. On a vaillamment applaudi cet échappé de la bataille. On a fait mieux, on a réclamé tous les vers devenus, grâce à la discussion, proverbiaux, et lorsque par exemple, Hernani a récité le vers illustre :

> Oui, de ta suite, ô roi, de ta suite ! — J'en suis.

en le modifiant, si j'ai bonne mémoire, de cette façon :

> Oui, de ta suite, ô roi ! Va, va-t'en, je te suis !

les *classiques du romantisme* ont aussitôt réclamé le vers tel qu'il est imprimé. Ils ont demandé « *le mot, le mot exact, le mot !* » lorsque l'auteur a modifié, atténué ou précisé sa phrase. Dans leur ardeur, ils allaient jusqu'à dénier à Victor Hugo le droit de toucher à son œuvre. Ils ignoraient sans doute, ces orthodoxes de la brochure, esclaves de la lettre moulée, que jamais *Hernani*, pas plus que bien d'autres pièces, n'a été représenté tel qu'il a été écrit. On a toujours fait dans le velours lamé d'or de ses vers de larges coupures ; ainsi, la scène des portraits, si belle, d'un sentiment si fort, n'a jamais été récitée complétement. Je compte dans une seule scène du troisième acte (la scène IV) près de cent vers qui n'ont jamais été dits par Hernani, et Victor Hugo même a fait mieux. Je trouve, dans l'édition première de *Hernani*, dans cette édition revêtue de la griffe sacramentelle de *Hierro*, deux vers, au premier acte, qu'il a enlevés de *Hernani* pour les transporter dans les *Burgraves* :

> Qui donc ose parler lorsque j'ai dit : silence !

répondait primitivement don Ruy-Gomez à Hernani (*Hernani*, acte 1er, scène III). Maintenant c'est le vieux Job qui réplique au duc Gerhard (les *Burgraves*, 1re partie, scène VI) :

Qui donc ose parler lorsque j'ai dit : silence !

On ne saurait vraiment refuser à un auteur le droit de faire de son œuvre ce qui lui plaît. Victor Hugo modifierait jusqu'au dénoûment de sa pièce que personne n'aurait le droit de l'en blâmer. Pour ma part (je vais inutilement discuter là une question jugée), il ne m'eût point déplu que *Hernani* finît autrement.

Cette terrible agonie du cinquième acte surprend, il faut bien le dire, autant qu'elle émeut. Elle captive, elle torture, mais elle étonne. On en veut un peu à l'auteur des larmes que l'on peut verser. A quoi bon ces deux cadavres? pourquoi ce flaçon de poison caché sous les fleurs de la terrasse? Je sais bien ; Hernani a promis de mourir, il faut qu'il tienne sa parole, et il la tiendra, quitte à paraître ridicule à une époque dont Châteaubriand a écrit : « Comme on « peut compter l'âge des vieux cerfs aux branches de leurs « ramures, on peut compter les places d'un homme par le « nombre de ses serments. »

Je ne voudrais pas sembler de l'avis de l'inventeur des deux morales, mais, en vérité, lorsque je vois Hernani s'empoisonner de la sorte, simplement parce qu'il a promis à un héroïque et farouche jaloux de se tuer au premier appel de son cor, peut-être oserais-je écrire qu'il y a serments et serments. Un homme qui se connaissait en honneur et qui, justement, était Espagnol, le patriote Jose de Larra, — celui-là même qui devait se brûler la cervelle dans un moment de funeste désespoir, — Larra, rendant compte de la représentation de *Hernani* à Madrid, trouvait exagéré lui-même cet *honneur castillan* qui consiste à s'empoisonner et à voir mourir sa fiancée empoisonnée, cela parce que, dans un moment d'exaltation, on a mis sa vie et sa mort entre les mains d'un bourreau. Ce lugubre billet à ordre est de ceux qu'on peut laisser protester sans forfaire à l'honneur.

Comment ! cet Hernani touche à l'heure désirée, pour suivie, amoureuse, il possède — mieux que cela, il va posséder — celle qu'il aime ; cette angélique dona Sol, va être à

lui. Voici le premier soir de ses noces, qui, comme celles d'Elvire dans *Romancero*, dureront quinze jours entiers; et, quand il n'a plus qu'à être heureux, quand tout lui sourit, lorsque son cœur déborde d'amour, il va, obéissant au spectre qui se dresse, tout abandonner, tout briser, tout détruire pour payer cette horrible traite si horriblement présentée! Ah ! que la pauvre dona Sol a le droit de lui dire : Mon don Juan, vous êtes bien cruel !

Mais au fait Hernani ne pouvait pas vivre, et M. Victor Hugo l'a bien compris. Qui sait si dans la pensée de l'auteur ce suicide obligatoire ne correspond pas à l'idée de punition? Le bandit Hernani, dans l'acte précédent, avait trop facilement, ce me semble, accepté le pardon de l'empereur. Il le hait, ce Charles-Quint, il le hait doublement, il le hait dans l'âme; étant roi, l'empereur lui a pris son titre, lui a volé son bien, lui a enlevé sa femme. Hernani n'a d'autre désir que la vengeance; lorsque don Carlos aura le monde, il aura, lui, il l'a déclaré, il aura la tombe. Le meurtre entre ces deux ennemis, est, dit-il, affaire de « famille » :

Vous avez l'échafaud, nous avons le poignard.

Lorsque le sort le désigne entre les conjurés pour frapper Don Carlos, Hernani pousse un cri terrible qui est un cri de joie : *J'ai gagné!* Au prix de sa vie, il ne céderait pas à Ruy Gomez le droit de frapper et d'immoler. « J'ai mon père à venger! » Et quand le roi Carlos, élu empereur, répond à ses menaces en lui rendant ses titres, en le saluant duc, comte Albatera et marquis de Monroy, Hernani, redevenu don Juan de Segorbe, n'a qu'un sentiment, une pensée : *Oh! ma haine s'en va!*

En vérité il est trop chrétien, cet Hernani, en pratiquant ainsi l'oubli des injures, et trop facilement consent-il à s'inclimer devant cette majesté à qui le pardon est facile, maintenant que les conjurés sont entourés de soldats. Qu'il aime dona Sol, que la joie de l'avoir pour femme l'enivre, on le comprend, mais est-il donc si doux de la tenir des mains de celui qui vient de l'enlever du château de Silva, et faut-il, parce que l'ambition étouffe l'amour dans le cœur de Charles-Quint, s'écrier tout à coup :

Ah! vous êtes César!

Puis — c'est un sentiment qui ne m'était point venu à la lecture et qui m'a frappé à la représentation — lorsque Hernani s'agenouille, pendant que l'empereur détache sa Toison d'or et la lui passe au cou, lorsque Don Carlos tire son épée et l'en frappe trois fois sur l'épaule, le faisant chevalier par Saint-Étienne et lui recommandant la fidélité, involontairement je songeais à ces vers du premier acte où Hernani le bandit déchaînait sa haine formidable :

Ce qu'ils veulent de toi tous ces grands de Castille
C'est quelque titre creux, quelque hochet qui brille,
C'*est quelque mouton d'or qu'on va se pendre au cou;*
Moi, pour vouloir si peu je ne suis pas si fou!
Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines
C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines.

Et je regardais le mouton d'or cadenassé au cou de Hernani devenu duc.

Que penserait de ce converti l'inflexible Enjolras des *Misérables*?

Ruy Gomez, puisque je déclare ici mes sentiments avec franchise, Ruy Gomez aussi m'a paru barbare. Il est généreux jusqu'à paraître surhumain lorsqu'il refuse de livrer au roi son hôte — cet hôte qui lui vient larronner sa fiancée, — mais plus tard il pousse vraiment la froideur jusqu'à la férocité. Cette face sépulcrale est terrible au dernier acte. Ah! qu'on lui demanderait volontiers un peu moins de grandeur et un peu plus de pitié!

Cette vivante statue de l'honneur a été saluée d'ailleurs par des applaudissements unanimes. Ce personnage hautain et sombre est une des créations les plus belles, les plus saisissantes de Victor Hugo. Remarquez avec quelle facilité ce vieillard amoureux et détesté pouvait devenir ridicule. Il n'a rien cependant du tuteur que l'on berne, ce Bartholo héroïque. Il est de la grande race des *ricos hombres* castillans, dernier rejeton d'une famille qui compte les héros par les générations. Son amour, son amour forcené n'a rien de sénile. C'est l'âpre amour du père à qui l'on arrache sa fille, mêlé à cette mâle et terrible douleur de l'amant à qui l'on enlève sa maîtresse. Et il s'est trouvé que l'esprit positif de ce temps s'est incliné avec vénération devant cet homme qui dit si fièrement d'un de ses aïeux : il prit des drapeaux, conquit des provinces, gagna des batailles *et*

mourut pauvre ! — *Et mourut pauvre*, cela vaut bien le *qu'il mourût*.

Un des rôles les mieux tracés de la pièce, le meilleur rôle peut-être, est celui de don Carlos, léger et dissolu quand il est Charles V d'Espagne, sérieux et courbant le front sous la couronne d'Allemagne, lorsque soudain il est proclamé Charles-Quint. Le morceau capital de l'œuvre, certes, c'est ce monologue superbe que le Théâtre-Français, l'autre soir, semblait tout stupéfait d'entendre.

Lorsque Ligier jouait *Hernani* en province (il avait repris après Michelot ce rôle de Carlos), il demandait au directeur de terminer la pièce avec le quatrième acte. C'est que le drame véritable, ce n'est pas l'amour d'Hernani pour dona Sol, ce n'est pas même la jalousie du duc de Silva, c'est la lutte de Charles V et du banni, c'est la poursuite de l'empire par don Carlos, c'est, — il y a toujours un *ananke* dans une œuvre de M. Victor Hugo, — c'est le combat de l'ambition contre le destin.

J'aurais voulu, pour l'interprétation de l'œuvre, des acteurs embrasés comme elle et pleins de foi. J'aurais voulu pour ce rôle bouillant d'Hernani, Lafontaine, qui lui eût communiqué toute sa folie, toute sa flamme. Delaunay a déployé, il est vrai, un talent inouï dans la composition de ce personnage. Il m'a surpris, je dois l'avouer. J'attendais un bandit dameret, un montagnard à l'eau de rose, un conspirateur de comédie; grâce à des bottes à fortes semelles et à talons hauts, grâce aux costumes qui sont fort beaux, Delaunay nous a paru de prestance assez respectable pour un partisan. Le teint bruni, autour du cou une barbe naissante, des dents blanches dans un visage bistré, on dirait vraiment un louveteau féodal qui court les grandes routes sous tous les soleils. Il y a malheureusement dans sa façon d'être une pointe d'opéra-comique, je ne sais quoi, bien peu de chose, mais pourtant quelque chose d'un Montaubry. Mais s'il n'a point paru assez sauvage, assez violent parfois, comme il a dit avec art, avec passion, avec autorité les vers les plus fameux !

Il les avait étudiés, il les soignait. Il se réservait, on le sentait bien, pour ces *ut* de poitrine. On l'a applaudi à tout rompre lorsque, menaçant don Carlos de ses mains, de ses ongles, il lui fait sentir qu'il peut « écraser dans l'œuf son aigle impériale. » Et Delaunay devait se montrer supérieur

encore, s'il est possible, au moment où il répond à Ruy Gomez qui vient de livrer dona Sol au roi : « Vieillard stupide, il l'aime ! »

Ce charmant Delaunay des comédies d'Alfred de Musset, a eu là un admirable mouvement de rage et de formidable ironie.

N'importe, il y a dans toute l'interprétation d'*Hernani* trop de sagesse, et pas assez de ce « diable au corps » si terrible à saisir. Mademoiselle Favart est vraiment trop langoureuse; je lui voudrais plus de colère, encore plus de colère. Ce n'est pas là une Espagnole. Bressant joue Charles-Quint d'un ton parfait, modéré, finement détaillé, il nuance avec un talent rare ce difficile monologue du quatrième acte, mais il est, lui aussi, — comment dirai-je? — trop parisien, trop élégant, trop correct.

Eh quoi ! vous avez un chef-d'œuvre, vous avez un champ vaste à vous laisser emporter, entraîner par l'inspiration, et vous demeurez calme, convenable et « distingué? » Songez donc que tout à l'heure, lorsque vous sortirez du tombeau, pâle et regardant les conjurés en face, Hernani va s'écrier : *J'ai cru que c'était Charlemagne!* Charlemagne ! Celui-ci n'est pas le Charles-Quint de M. Scribe et l'on interprète Victor Hugo autrement que l'on jouerait les *Contes de la Reine de Navarre.* Costumé d'ailleurs merveilleusement avec ses manches à crevés, son pourpoint broché d'or, sa jupe à tuyaux raides, la barbe rousse recourbée, Bressant fait songer au portrait du Titien. De pied en cap il est digne du cadre.

Maubant est excellent. Il a fort bien dit la scène des portraits, il l'a dite en maître. Sa tête est belle. Je lui demanderai, à lui comme aux autres, plus de flamme, moins de sagesse. Au surplus, je le répète, il est fort remarquable.

Mais je discute et je critique comme si ces créations pouvaient être analysées ainsi que les personnages ordinaires du théâtre, comme si je pouvais demander à Hernani d'agir à la façon d'un héros de M. Laya ! Personnages désormais légendaires, descendus, dirait-on, du pays du rêve, venus, en leurs costumes éclatants, du fond des bois où retentissent encore les romances du Cid et de Bernard del Carpio, êtres sublimes qui ont éveillé notre enthousiasme, hanté notre jeunesse, troublé ou charmé notre cœur, Hernani qui nous apparaissait sombre à la fois et séduisant sous son

pourpoint de buffle, dona Sol, au nom musical, l'énergique dona Sol que nous imaginions traînant sa robe de fiancée sous les arcades moresques, bandit de Saragosse, empereur d'Aix-la-Chapelle, et toi, Josepha, la duègne, et toi, Ruy Gomez à la barbe grise, vous voici donc revenus!

Et que disait-on, que vous aviez passé de mode et que les années vous avaient défigurés? C'est toujours vous, c'est toujours toi, don Ruy, qui dis l'Honneur; c'est toujours toi, dona Sol, qui dis le Dévouement. Savez-vous pourtant, savez-vous ce que vous risquiez en venant à nous, vous, fils d'un temps héroïque, impossibles créations; saviez-vous qu'il pouvait se trouver une foule sourde à ces grands mots réchauffants, à cette langue vibrante, brûlante et fière? Saviez-vous que vos tailles risquaient fort de paraître trop hautes à nos yeux, vos sentiments trop fous à notre temps glacé de raison? Et vous êtes venus! Alors ç'a été un brasier allumé soudain, ç'a été un délire, et, ce soir-là, l'héroïsme aura eu sa revanche.

Les costumes des personnages, pour n'oublier rien, sont fort beaux. J'aurais à louer entièrement la mise en scène, ce patio du palais de Silva surtout, la nuit, avec ses dentelures et ses fleurs, et les tours rousses des murailles, au fond.

La basilique byzantine d'Aix-la-Chapelle, le dernier tableau où, le long de la galerie, passent les masques en *capuzes* bleus et roses, les palais illuminés se profilant sur le ciel d'un bleu doux où luisent les étoiles valent, par le charme de la vérité, toutes les décorations des féeries. Je ne sais si ces décors ont été refaits d'après ceux de 1830, que Louis Boulanger, je crois, avait dessinés. Toujours est-il qu'on a corrigé le costume de dona Sol. J'ai vu une aquarelle représentant dans ce rôle mademoiselle Mars. Elle est déplorablement habillée, coiffée d'un chapeau de Suissesse, avec des manches à gigots. On ne le croirait pas, mademoiselle Mars, à qui Eugène Delacroix offrait des costumes historiques, avait tenu et absolument à se faire composer ce déguisement ridicule par quelque M. Hersent.

J'ai sous les yeux encore la lithographie de la dernière scène d'*Hernani*, que, dans la nuit même qui suivit la première représentation, Achille Devéria enthousiasmé jeta sur la pierre.

La tête blanche de Joanny, sous les cheveux hérissés de

Ruy Gomez, est superbe. Firmin, en pourpoint noir, couché au bas d'un *canapé* — d'un canapé! — est fort bien costumé; mais mademoiselle Mars en bandeaux plats, une couronne toute ronde sur la tête et le front coupé par une ferronnière, ressemble vaguement aux héroïnes de keepsakes et de romans. Le goût a marché. Voyez, à cette même scène, le magnifique et scintillant costume blanc rehaussé d'or de mademoiselle Favart!

Elle aussi, mademoiselle Favart, comme mademoiselle Mars, a eu l'autre soir sa pluie de bouquets. Le cinquième acte venait de finir. On la rappelait, on rappelait Delaunay, et tous les autres, mais déjà la salle oubliait les acteurs pour ne plus songer qu'au poète. A lui s'adressaient tous les enthousiasmes, à lui tous ces cris retentissant de l'orchestre aux galeries, à lui ces vivats frénétiques. On lui payait, en une soirée, l'arriéré d'applaudissements que depuis quinze ans il attendait. C'était bien *Hernani* qu'on était venu voir et entendre, mais c'était surtout Victor Hugo qu'on acclamait. Il y a plusieurs sortes de représentations de gala. Celle-ci comptera dans notre histoire littéraire. Ce 20 juin 1867 sera une date.

IV

Le vaudeville et le drame. — Aristophane. — Ambigu : Reprise de *Rocambole*

1er juillet 1867.

Il y a deux choses qui s'en vont et que je regrette, le drame populaire et le vaudeville. C'est un fait: depuis longtemps au théâtre on ne rit plus franchement et l'on n'a plus naïvement peur. Le vaudeville, cette forme saine, heureuse et gaie, toute française, de l'art dramatique, est maintenant un exilé; l'opérette l'a chassé brutalement par les épaules, et quant au drame, le public, devenu sceptique, n'y prend point « un plaisir extrême; » il en est revenu et *n'y croit plus*. Et voilà qui est dommage, car il y avait souvent dans ces braves petites pièces follement rieuses ou dans ces bons gros drames qui roulaient des yeux farouches de solides et réelles qualités. C'était sincère au moins

et c'était franc, parfois même plus vivant cent fois et plus humain qu'une poignée de pièces dites « littéraires. » Le bon public s'y amusait, arrosant de ses larmes, — ce qui est encore un plaisir, les oranges qu'il mangeait tout en écoutant; et, la représentation finie, de tout ce tohu-bohu d'émotions, d'éclats de rire ou de grondements de voix, il restait au spectateur une brave et consolante banalité ou quelque *pointe* de couplet qui vous accompagnait partout durant huit jours.

Si je vous disais que ces vaudevilles, qu'il a été longtemps de mode de railler, et vertement, composent peut-être la meilleure partie de notre fonds dramatique contemporain? Il y a de la vraie comédie au fond de ces *arnalades* qu'on revoit toujours avec plaisir, et le répertoire d'Achard semblerait, je gage, moins ridé demain, — s'il surgissait, pour le jouer, quelque comédien de belle humeur, — que telle bouffonnerie faite de névrose et qui date à peine d'hier. On me dit au surplus que les nouveaux directeurs des Bouffes-Parisiens veulent, dans l'antre même où naquit l'opérette, ressusciter le vaudeville. L'entreprise est hardie et vaut qu'on la soutienne. Elle peut réussir s'il se trouve des acteurs tout prêts, avec un peu de voix et un brin de gaieté dans la tête.

La direction nouvelle a engagé Charles Pérey, il est question de mademoiselle Delahaye et de M. Martin, un des meilleurs comédiens de l'Odéon, un *financier* de premier ordre. J'en sais beaucoup d'autres encore à cette heure, qui, courant la province, dépensant leur entrain dans les granges, égrenant leur verve un peu partout et au hasard, ne demanderaient qu'à tenter l'aventure et pourraient, qui sait? la mener à bonne fin.

Entendons-nous d'ailleurs: il y a vaudeville et vaudeville. Il est même un vaudeville que je hais, c'est le vaudeville de circonstance, la pièce aristophanesque, aux velléités politiques, qui affecte l'actualité, la personnalité. Celui-ci, qu'il acclame le mouvement ou qu'il réagisse contre lui, qu'il s'appelle les *Quatre âges du Louvre* ou la *Foire aux Idées*, est vraiment détestable et, à distance, avec ses exagérations ou ses calomnies, ses attaques injustes ou ses génuflexions, vous produit un singulier effet. — Relisez les *Revues* réactionnaires de 1848. C'est un chapelet sans grand esprit de traits méchants et de méchants traits, de violences

et de grossièretés. Le maître Aristophane, en son temps, ne s'était point fait faute de calomnier ; ses descendants — les Aristophanes au petit pied — n'ont jamais perdu la tradition.

Car c'est une chose qui surprend que ces satiriques de théâtre soient presque toujours du parti de la réaction. J'achève de prendre connaissance d'un livre excellent qui vient de paraître : les *Etudes sur Aristophane*, de M. Émile Deschanel. Rien n'est plus irritant parfois que le mépris souverain que professe pour le peuple le grand et inimitable comique. Il le raille, le *bonhomme peuple*, il le bafoue, il le soufflète, il en fait un vieux sot, crédule et borné, un Géronte, comme on dirait aujourd'hui, toujours prêt à se laisser berner par quelque adroit Scapin. Avec quelle morgue aristocratique il parle de cette démocratie athénienne qu'il affecte de confondre avec la populace la plus vile : « Le gouvernement populaire n'appartient pas » aux hommes instruits, ni aux honnêtes gens, mais aux » ignorants et aux gredins. » On fait à cet Aristophane un grand mérite d'avoir osé attaquer Cléon, alors tout-puissant. Mais de quelles armes se sert-il dans la lutte? Des plus fangeuses et des plus lâches.

Cléon est démocrate, c'est là son grand crime ; Cléon a sur le front cette tache suprême d'être le fils d'un corroyeur, et Aristophane, pris de gaieté comme on est pris de vin, de dauber aussitôt sur l'enfant du peuple à présent au pouvoir, et sur tous ces chefs d'Athènes qui étaient, l'un, Eucrate, marchand d'étoffes ; l'autre, Lysiclès, marchand de moutons ; un troisième, Hyperbolos, fabricant de lampes. Comme si quelque Aristophane d'Amérique s'avisait de reprocher à Lincoln d'avoir fendu du bois et à Johnson d'avoir taillé des habits ! Je veux bien qu'Aristophane ait été hardi dans ses attaques, mais Cléon, ce semble, a montré une certaine générosité en les oubliant. Jamais le poète fut-il inquiété? Et pourtant le démocrate était mort, mort depuis longtemps, que le satirique impitoyable continuait à l'insulter et l'appelait gaiement *le pilon de l'Hellade*.

Aristophane fut un homme de génie, mais il eut le génie du bon sens vulgaire et rétrograde. Sa sagesse, pratique et terre-à-terre, fait amèrement regretter les belles folies. Il sacrifie avec une ironique cruauté l'idée au fait, la nouveauté à la routine, tout ce qui plane à tout ce qui rampe.

On l'écoute et l'on rit à ses égoïstes conseils comme aux proverbes de Sancho, mais tout en conservant une sympathie attristée pour le pauvre don Quichotte. Lorsque dans les *Acharnéens*, Aristophane nous montre, au moment de la guerre, Lamachos, le niais sublime, décrochant sa lance pendant que le sage Dicéopolis retire le boudin du feu ; quand ils partent, l'un pour monter la garde, par la gelée, l'autre pour le festin, couronné de fleurs ; lorsqu'à la fin l'on rapporte Lamachos éclopé et que Dicéopolis revient, chantant et titubant, entre deux courtisanes, on oublie que le poète a voulu combattre la guerre, célébrer la paix, immoler le camp au foyer, et l'on n'aperçoit bientôt dans son œuvre que le patriotisme bafoué, le dévouement raillé, le sacrifice ridiculisé. La peste soit d'une telle sagesse !

Le drame, lui — pour revenir à ce que je disais — plus favorisé en apparence est, au fond, presque aussi mal partagé que le vaudeville. Si le vaudeville est mort, le drame agonise. C'est la féerie, cette fois, qui est l'adversaire. La passion est vaincue par le décor, l'émotion prise dans un truc comme dans un piége et depuis longtemps étranglée par les muets de la princesse Aïka. La Porte-Saint-Martin, le Châtelet, dégoûtés du drame qui chez eux ne fait plus d'argent, se rejettent sur les *machines* qui donnent par jour 8,000 fr. de recette. La Gaîté et l'Ambigu hésitent encore, il est vrai, à suivre le courant ; avant un an ils auront leurs féeries comme les autres, et leurs costumes de Grévin. Je ne le souhaite pas, je le crains. Voilà, par exemple, la Gaîté, pourtant toute au succès de son *Courrier de Lyon*, qui monte l'*Ours et le Pacha*, en l'agrémentant de ballets, de clowns et d'acrobates. C'est le premier pas.

La pièce serait déjà jouée si le sultan ne s'était avisé de nous rendre visite : aussitôt scrupules de naître. Car si l'on pense que le vice-roi d'Egypte ne saurait se formaliser des vers d'*Hernani* :

On garde les bâtards pour les pays conquis ;
On les fait vice-rois : c'est à cela qu'ils servent.

on craindrait en revanche que le sultan ne se fâchât de la bêtise légendaire de Shahabaham ; — et si l'on jouait, pendant son séjour, *le Bourgeois gentilhomme*, on en chasserait soigneusement les mamamouchis.

En dépit de tout cependant, il faut bien qu'on le sache, le drame est encore le grand foyer d'émotion, le grand élé-

ment de succès. On se lassera un jour d'être ébloui, on voudra de nouveau être intéressé, ému et remué. Il faut pour cela que le public, qui ne s'est pas encore habitué à la dispersion des théâtres, se groupe, s'amalgame et fasse çà et là, dans chaque théâtre, un noyau d'habitués.

C'est l'habitué qui disparaît aujourd'hui, noyé dans le flot de passants, de provinciaux et d'étrangers, et qui reviendra, — lui, l'*aficionado* au goût solide, au coup d'œil prompt, très-sincère, profondément blasé, insupportable parfois; mais pour l'acteur, le meilleur et le plus sûr des guides, un baromètre dramatique, pour ainsi dire, et qui marque souvent le variable ou la tempête lorsque tout le monde crie au beau temps, semblable en cela à ce petit bossu que Préville, voyait à Rouen, hocher la tête quand tout le monde applaudissait et applaudir furieusement lorsque la salle demeurait froide.

L'Ambigu, resté debout en face du boulevard du Temple démoli, a seul de tous les théâtres peut-être, conservé son public d'autrefois, bruyant, houleux, point lettré certes, mais bon diable, facile à émouvoir et qui, se livrant de grand cœur, ne compte ni ses rires ni ses larmes.

L'Ambigu a repris — pour ce public — *Rocambole*, un drame qui eut du succès, et qu'une *ronde* fort bien faite, *Cric crac, tintamarre*, a rendu populaire. Dans la version première — représentée il y a trois ans, — le héros mourait de sa belle mort (assez vilaine), dans une cave inondée par la Seine; mais Rocambole a eu, depuis, tant de résurrections et d'avatars au bas des feuilletons, que l'auteur a modifié ce dénouement invraisemblable et qui eût laissé le spectateur incrédule. Rocambole à présent est arrêté, et au cinquième acte il se dispose fort gaiement à se rendre au bagne comme un homme qui est sûr d'en sortir.

On poussa jadis les hauts cris lorsque Balzac, dans son *Vautrin*, faisait dire au forçat qu'on emmenait vers le procureur du roi: « Tu te maries bientôt, Raoul. Dans dix « mois, le jour du baptême, à la porte de l'église, regarde « bien parmi les pauvres: il y aura quelqu'un qui veut « être certain de ton bonheur. Adieu ! » Et, s'adressant aux agents: « Marchons ! »

A ce compte, la pièce de MM. Anicet Bourgeois, Ponson du Terrail et Ernest Blum pourrait finir comme celle de Balzac. Le public s'en va bien convaincu qu'il reverra son

Rocambole un jour ou l'autre, et que le bagne, pour les gens de sa trempe, est un simple couloir. On y passe quelquefois, on n'y séjourne jamais.

La pièce, maintenant, est jouée d'une façon plus timide qu'au premier jour. Taillade avait donné à Rocambole une certaine physionomie fatale que M. Régnier n'a pas retrouvée, et madame Laurent avait plus d'énergie que mademoiselle Colombier qui a plus de toilettes. Allart, un débutant, frappe plus fort mais beaucoup moins juste que Raynard, dans un rôle de comique sentimental — Jean Guignon, le nom dit tout, — il rit d'un côté et pleure de l'autre. Je ne vois guère que M. Castellano qui joue fort bien un de ces traîtres auxquels on le condamne à perpétuité.

Cela dit, il serait assez curieux de rechercher comment ce Rocambole, dont la physionomie à tout prendre est assez effacée, s'est emparé de la foule, l'a conquise, et la tient ainsi haletante, attachée à ses moindres gestes. C'est qu'il y a de nos jours, au fond de tout individu, un révolté, un être fait d'instincts et de passions que chacun de nous essaie chaque jour, avec une implacable ténacité, d'étrangler sans plus de façons. Nous avons tous plus ou moins, à nos heures, la soif de l'impossible et l'appétit du fruit défendu. Tout ce qui est comprimé, tout ce qui est combattu, tout ce qui est étouffé menace alors d'éclater comme une chaudière où la vapeur bout. Parfois même tout cela éclate, et voilà soudain, parcourant le monde, les coquins ou les héros. Les plus prudents ouvrent, çà et là, des soupapes et se calment. Mais la foule, plus ardente et moins sage, demande à incarner dans un type, — vivant ou créé, peu lui importe,— toutes ses aspirations vers l'impossible, toutes ses adorations pour l'inconnu, sa faim terrible d'idéal et d'admiration.

Il lui faut un héros, quelqu'un qui la dépasse ou qui la dompte, et qui s'élève, triomphant, au-dessus des mesquineries, l'épée en main ou le couteau. Lorsque l'héroïsme est dans la vie courante ou dans la rue, les héros de romans rentrent dans l'ombre ; Monte-Cristo ferait piètre figure à côté d'un conventionnel ; mais si l'homme ne surgit point — ce qui n'est pas rare — la création ne manque jamais. A défaut de nouveau Cid, on prend Rocambole et l'on

chante bravement son *romancero*. En Italie, où ils ont un homme, ils se content de même les aventures et les résurrections de Garibaldi.

Je n'ai pu d'ailleurs m'empêcher, en retrouvant sur la scène ce jeune drôle en bourgeron, de songer à ce Rocambole en chair et en os que j'ai vu, il y a trois mois, sur les bancs de la cour d'assises. Le héros de M. Ponson du Terrail m'a rappelé Charles Lemaire. Il en a l'insolence parisienne et la gouaillerie qui sent le ruisseau. C'est, comme lui, un enfant misérable qui se révolte contre la société et brave l'échafaud avec des allures de gamin entêté. Mais Lemaire ne devait rien à Rocambole, pas plus que Rocambole ne doit quoi que ce soit à Charles Lemaire.

Au fond, l'influence de ces romans est moins pernicieuse qu'on ne voudrait nous le faire croire. Rocambole même a dû sa popularité non à ses méfaits, mais, dirai-je, à ses bienfaits. On l'a détesté deux ans, depuis cinq ans on l'adore. Il sauve aujourd'hui autant de personnes qu'il en a immolé jadis. C'est le terre-neuve de l'assassinat. Et de scélérat, le voilà passé rédempteur, en franchissant d'un bond les grades intermédiaires. Cet éternel besoin d'héroïsme dont je parlais et qui pousse, comme un germe invincible, dans les âmes les plus vulgaires, fait voir à tous ces lecteurs de petites feuilles, autre chose peut-être que ce que l'auteur a mis en son récit. Qu'importe, pourvu qu'ils le voient! Rocambole est leur Hernani à eux; comme l'autre — sans les comparer autrement, bien entendu — il est le bandit, le révolté et le justicier.

Et quand je songe qu'on voudrait souvent accuser les auteurs de ces contes d'une *complicité morale* — l'odieuse association de mots! — dans les crimes qui se commettent. Complicité morale! Je ne sais rien d'affreux comme de telles accusations. S'est-on jamais avisé d'accuser Corneille de complicité morale dans l'assassinat commis par Charlotte Corday? C'était pourtant en lisant les tirades les plus sublimes de son aïeul que la jeune femme, s'échauffant, avait nourri ses idées de meurtre, tant il est vrai que nous n'allons jamais chercher dans une œuvre que ce qui convient à notre propre tempérament, à nos passions, à nos ambitions, à nos goûts, comme une plante qui demande à la terre certains sucs, les seuls qui puissent la fortifier.

On eût certainement trouvé fort plaisant, — c'est ridi-

cule que je veux dire, — le quidam qui se fût avisé de dénoncer la Bible comme coupable de complicité morale, sous le prétexte que madame Lafarge pouvait avoir lu l'histoire d'Holopherne ou celle de Sisara avant de se défaire de son mari. Et pourtant tel réquisitoire est de même fort étonnant lorsqu'il fait peser sur un roman d'aventures plus ou moins invraisemblables, sur un compte-rendu de tribunaux, sur la publication d'une nouvelle bien ou mal écrite, la responsabilité d'un assassinat.

Lemaire, ce petit-fils de Kalmoucks (il avait la face de la race mongole, et son père est né vers 1815), ce Lemaire, justement comme on lui demandait de quels livres était composée sa petite bibliothèque, répondait avec raillerie (et je vois encore son sourire insolent) : — « Du *Pilote Willis*, monsieur le président, de *Robinson suisse*, de *Fabiola*, par le cardinal Wiseman, et d'un *prix d'excellence* — (il appuyait sur le mot d'un ton narquois, comme pour dire : était-il bien placé, ce prix !) — d'un *prix d'excellence* que j'avais obtenu à la mairie du 3e arrondissement. » Je me souviens combien je me sentis soulagé lorsque la réponse fut faite.

Si l'assassin avait cité, non pas ces livres religieux ou moraux, mais tel roman contemporain, tel feuilleton en cours de publication, songez un peu à l'affreux scandale ! C'était à demander que toute la littérature romanesque, et les littérateurs avec elle, fussent brûlés en place de Grève. Défions-nous de ces proscriptions. Je ne sais point de livres dangereux dont le mépris public, qui est bon juge aussi, ne fasse lui-même justice prompte.

Et puis vraiment il faut prendre garde. Assez de gens sont là tout prêts à apporter leur veto, à faire avancer leur censure, à refuser leur estampille, à prier l'auteur de cacher ce sein qu'ils ne sauraient voir. On risquerait de passer pour un des leurs en jetant ainsi des anathèmes. On irait loin dans les coups de ciseaux en partant de Ponson du Terrail ou de Boulabert, et l'on monterait haut en s'arrêtant en chemin à Eugène Sue et à Frédéric Soulié. C'est que la société de Saint-Vincent-de-Paul, qui parle au nom de la morale, est exigeante, et le rapport de M. Suin prouve qu'on peut être éclectique en fait d'ostracisme. Combien il en a désignés et frappés de ces malheureux écrivains qui

n'auraient pu se défendre de vive voix si ce lettré de race, M. Sainte-Beuve, n'eût été là, relevant le gant avec autorité ! C'est un affligeant spectacle. « Quelle terrible chose que ces tigres acharnés à dévorer les hommes, écrivait en 1771 Voltaire au maréchal de Richelieu. Dieu merci, je ne fais point de livres, puisqu'il est si dangereux d'en faire. » Nous n'avons pas fait beaucoup de chemin depuis lui.

Des livres dangereux, j'en connais aussi, parbleu! et me garderais pourtant bien de citer leurs titres — point de dénonciations, — ce sont ces livres trempés d'eau bénite. aux titres parfumés, sentant d'une lieue la sacristie et l'encens, maladifs et portant à la tête comme ces tubéreuses qui asphyxient en embaumant, « bibliothèque bleue du catholicisme, » comme l'appelle M. de Pontmartin — un catholique, — dans la série nouvelle de ses *Nouveaux samedis*, basses œuvres du demi-monde religieux, petits livres hystériques, qui décontenancent et stupéfient, et se vendent dans ces boutiques hybrides où les photographies de mademoiselle Schneider coudoient les images découpées pour première communion, où miss Menken caracole entre un ivoire sacré et le portrait carte de Mgr Dupanloup, livres terribles, s'il en est, qui amollissent, énervent, atrophient la raison et l'âme. Et ceux-là certes on peut les attaquer, car, en vérité, il ne manqueront jamais de défenseurs.

V

Vaudeville : Reprise de la *Famille Benoiton*

8 juillet 1867.

La *Famille Benoiton*, qu'a remontée le Vaudeville, a la bonne fortune d'être toujours interprétée par Mlle Fargueil qui y met si bravement le feu aux poudres. C'est une chose toute particulière que ce rôle de femme qui ne tient pas ou presque pas à la pièce, qui se promène à travers les situations, les soulignant et les expliquant à la façon du chœur antique ; un des tours de force de M. Victorien Sardou est d'en avoir fait un personnage intéressant, spirituel d'un bout à l'autre, et qu'on souhaiterait de voir continuellement en scène.

La pièce, d'ailleurs, est savamment agencée, amusante au possible, accidentée, gaie, sans prétention, enlevée de verve. Elle ne se mêle pas de prêcher, elle raconte, elle badine avec un petit air de raillerie et d'ironie qui lui va fort bien. M. Victorien Sardou me paraît avoir, ce jour-là, laissé le fer rouge pour la cravache. Mais, de sa main nerveuse, il frappe vraiment de bon cœur. Je ne crois pas d'ailleurs que la *Famille Benoiton* ait le moins du monde guéri la plaie qu'elle prétendait mettre à nu et qu'elle chatouillait peut-être au lieu de la cautériser. La preuve, c'est le luxe continu, le redoublement de folie ruineuse, la multiplication des pompons, des toquets, des rubans, des échancrures; c'est la marée montante de l'excentricité, que personne ne saurait arrêter.

A quoi servent, du reste, les Catilinaires contre le luxe, les discours de tous les Dupins ; à quoi serviraient, si l'on s'avisait de les voter, des lois somptuaires ? Montaigne dit fort bien qu'il n'y a qu'un seul ennemi à opposer à toutes ces « folles despenses, » c'est, partant d'en haut, l'exemple de la simplicité : « Que les roys commencent à quitter ces « despenses, ce sera faict en un mois, sans édict et sans « ordonnance : nous irons touts aprez. » Et voilà justement l'impossible ou tout au moins le difficile. De tout temps, les moralistes ont conseillé ; de tout temps, à leurs conseils, on a fait la sourde oreille.

Ah ! la charmante histoire à écrire que cette histoire du luxe, en lui donnant pour préface les sourires indulgents du *Mondain* de Voltaire et les malédictions de Jean-Jacques Rousseau ! A vrai dire, le luxe s'est, aujourd'hui, singulièrement adouci en se démocratisant. *Est piscis omnium.* Jadis quelques-uns seuls, ceux qu'on appelait les grands, portaient la main au plat et le dévoraient tout entier. On a depuis émietté la chose. Chacun en a sa part. Aussi bien notre luxe le plus effréné paraît-il mesquin (fort heureusement) comparé aux prodigalités formidables des élégants du bon vieux temps.

Sans remonter trop haut, il y a, par exemple, un fort curieux chapitre sur le luxe au temps de Henri IV dans un livre de M. Moreau de Jonnès. En ce temps-là, Brantôme commandait pour un baptême un pourpoint garni de perles fines qu'il payait tout net un demi-million. L'argent, d'ailleurs, se gagnait comme il se dépensait. Une simple

partie de dés soldait la chose. La belle Gabrielle se rendait alors à la cour dans des robes tellement chargées de pierreries, qu'elle ne pouvait faire un pas et faillit s'évanouir, comme la reine Victoria, sous le manteau royal d'Angleterre, le jour du sacre. Elle payait un mouchoir, nous dit l'Estoile, 1,900 écus, soit cinquante et un mille francs de notre monnaie. C'était une frénésie. Presque au même moment Henri IV écrivait à Sully : « Je n'ai pas un cheval « sur lequel je puisse combattre, ni un harnois complet que « je puisse endosser. Mes chemises sont toutes déchirées et « mes pourpoints percés au coude. Ma marmite est souvent « renversée, et, depuis deux jours, je dîne et soupe chez les « uns et chez les autres... » Malgré tout, ce pauvre roi de France était assez riche pour payer, non sa gloire, mais ses amours.

Ce mélange de luxe apparent et de dénûment réel n'est d'ailleurs point rare en France et tout à fait dans le caractère de cette joyeuse nation. C'est chez elle qu'a été inventée l'histoire de cet homme parfaitement heureux, quoiqu'il n'eût pas — ou parce qu'il n'avait pas — de chemise. L'économie privée, pas plus que l'économie politique, n'est jusqu'à présent notre qualité maîtresse.

Chaque peuple, au surplus, a son idéal : en France, nous aimons surtout le *joli* ; en Angleterre, ils recherchent avant tout le *confortable*. Cette humeur et ce goût, en deçà et au-delà de la Manche, ne datent pas d'hier. Il y avait des *familles Benoiton* au temps de Louis XVI où les modes étaient aussi bizarres qu'aujourd'hui et plus dispendieuses. C'était le moment où les femmes portaient sur leurs toupets des panaches de tambours-majors que le roi lui-même aimait à entendre railler par Carlin ; où les élégantes arboraient des frégates toutes pavoisées, ou des prairies artificielles posées sur leur chef gigantesque, ou des cartes d'Europe, ou des fermes avec des fermiers ; où l'on se coiffait en boucles pendantes appelées *attentions marquées* ; où l'on variait tellement les façons extravagantes d'agencer les perruques que la communauté des barbiers se renforçait de *six cents* coiffeurs de femmes ; où l'on comptait deux cents espèces de bonnets, deux cent cinquante façons de garnir les robes, soit avec des satins paille ou vert — pomme rayés en blanc, en couleur de *soupirs étouffés*, disposés en *plaintes indiscrètes*, en *désir marqué*, en *préfé-*

rences, en *vapeurs*, en *agitation*, en *flambeau d'amour*; où les souliers devaient être garnis d'une raie d'émeraude, dite *venez-y voir*. Le *venez-y voir !* cet aïeul du *suivez-moi jeune homme*.

« Mademoiselle Duthé, dit le marquis de Valfons dans ses *Souvenirs*, était dernièrement à l'Opéra avec une robe de *soupirs étouffés*, ornée de *regrets superflus*, un point au milieu de *candeur parfaite*, garnie en *plaintes indiscrètes*, des rubans en *attentions marquées*, des souliers *cheveux de la reine*, brodés en diamants en *coups perfides*; frisée en *sentiments soutenus*, avec un bonnet de *conquête assurée*, garnie de *plumes volages* et de *rubans d'œil abattu*; un *chat* sur le col, couleur de *gueux nouvellement arrivé*; et sur les épaules une *médicis* montée en *bienséance* et son manchon d'*agitation momentanée*. »

On se perd dans ce précieux velouté, dans cette soierie baptisée par Bélise. Par Bélise, non, mais sans doute par cette mademoiselle Bertin, qu'on appelait le *ministre de la mode*, qui certes était plus puissante qu'un ministre et qui disait, comme Salomon : *Rien de nouveau sous le soleil.*

Quelle fièvre de luxe et quelle insolence de toilettes! Les plus riches n'y suffisent pas. Une robe coûte un château, une toilette représente une terre. Quand on ne peut solder au comptant une de ces jupes si effroyablement chères, on reconnaît une rente viagère àla marchande, comme le fit madame de Montignon, et l'on étale fièrement sa gigantesque envergure achetée à crédit.

Et huit jours après, la mode a changé, la couleur n'est plus de mise. C'était hier la nuance *cheveux de la reine*, c'est aujourd'hui la *couleur puce*. Hors de celle-ci point de salut. Marie-Antoinette vient de promener dans les jardins de Versailles une robe de soie brune. « Mais c'est la couleur des puces, » a dit le roi. Et voilà la couleur lancée. Tout devient puce. Cette seule couleur favorite compte bientôt vingt ou trente dégradations de teintes, des atténuations charmantes : voici la *vieille* et la *jeune puce*, le *dos de puce*, le *ventre de puce*, la *cuisse de puce*. Les tapissiers des Gobelins, les canuts de Lyon, à qui le comte d'Artois expédiait une mèche des cheveux de Marie-Antoinette, avaient longtemps étudié, cherché cette royale couleur cendrée. Ils ne s'en occupent plus maintenant; les voilà attentifs à varier à l'infini la *couleur puce*. Puis, un brus-

que revirement, et le blanc devient subitement à la mode. Marie-Antoinette, éprise de bergerades, ne songe plus qu'au linon, aux petits fichus, aux tabliers des Suissesses. Elle dit : « Saint linon, sauve-nous ! » comme Mlle Fargueil, dans la *Famille Benoiton*, s'écrie: « Protége-nous, sainte mousseline ! » Après l'orgie du taffetas, la frénésie du petit-lait. Toute la France joue aux *descampativos* comme sous les charmilles de Trianon.

Descampativos, le nom est lugubre, quand on songe qu'il prélude de si près à l'émigration et que toute cette cour jouera le jeu en grand, quelques années plus tard, non point cette fois en se cachant derrière les ifs taillés en cônes, mais en gagnant avec terreur la frontière, les refuges de Londres, les petites villes d'Allemagne. Notez que ce luxe insensé cachait en 1786, comme en 1594, un complet mépris du bien-être véritable et du confortable. A Marie-Antoinette ainsi costumée, l'impératrice Marie-Thérèse reprochait, — on le voit à chaque page de sa correspondance, publiée à Vienne, — de ne point se laver les dents. Mercier raille vertement les grandes dames de son temps, qui, sous leurs gigantesques perruques en forme de mappemonde, ou de navire, ou de montagne, conservent soigneusement leur tête sale. Arthur Young, voyageant en France, est, comme on pense, frappé du contraste. « Par exemple, les commodités, dit-il, sont des temples d'abomination, et l'habitude générale, chez les grands comme chez les petits, de cracher partout dans les appartements, est détestable. J'ai vu un gentilhomme cracher si près de la robe d'une duchesse, que son inattention m'a ébahi. » Young n'a qu'une grande admiration, qu'il aurait encore : la cuisine. « En Europe, dit-il, tout homme qui tient table a un cuisinier français. » En ce cas, qui parle de décadence? Nous n'avons ni Lambert, ni Molière, mais nous avons — ou nous avions, le baron Brisse.

Et, dites-moi, si je voulais comparer à ce temps passé notre temps présent, n'aurais-je pas beau jeu? Les *baigneuses à la frivolité*, les *cornes d'abondance*, les *porcs-épics* et les *quesacos* de nos aïeules étaient fort ridicules et fort ridiculement baptisés. Mais les benoitonneries actuelles ne soutiennent-elles point la comparaison? On sera stupéfait, n'en doutez pas, dans un temps donné, en feuilletant la *Vie Parisienne* et Marcelin passera pour un

calomniateur. Toutes nos modes laissent bien loin derrière elles les bizarreries des élégances défuntes. Nous avons même renchéri sur les excentricités de nos aïeules, et je ne crois pas que Mme de Châlons ou Mme de Polignac ait jamais porté le costume de Salammbô, moins pesant, on en conviendra, que les robes de Gabrielle d'Estrées.

Il y a vraiment deux sortes de luxe. Un homme a chez lui une cave excellente, des vins de prix, tout l'attirail de la vie large, et, dirait Rabelais, le complet harnois de gueule. Il reçoit ses amis volontiers, les traite bien, mange avec appétit et boit rubis sur l'ongle. Autour de lui, chez lui, rien ne manque, linges, meubles ni vaisselle. Voilà, certes, un homme content; il vit jusqu'au cou dans le luxe, mais qui s'aviserait jamais de le lui reprocher? Son voisin, au contraire, déteste le logis, court au cabaret, s'y installe bruyamment, en grand seigneur, soupe dans les salons dorés et trouve en rentrant un appartement muet où il s'ennuie à périr.

Le premier a de bons vêtements de rechange, bien doublés, et qui l'habillent suffisamment. L'autre est mis toujours à la dernière mode, très-coquet, très-élégant, mais du diable s'il s'aviserait de surveiller sa garde-robe, et de compter le nombre de ses jaquettes. Quel est le luxe que vous préférez? L'un douillet, soigné, renfermé, cotonneux; l'autre, tapageur, éclatant et doré sur toutes les coutures — qui se décousent?

Entre le luxe de la ménagère et celui de la courtisane, il y a un gouffre, mais il se comble tous les jours. C'est Machiavel qui, dans une de ses légations en France, remarque que le peuple français est fier d'entasser son linge, qu'il aime les armoires garnies de draps, et que tous ces logis de paysans sentent bon. Le Florentin admire cette richesse flamande. Le politique hoche la tête devant le paysan et dit: Ces gens-là sont une race laborieuse et forte. Hélas! ce luxe véritable, comme il s'en va, remplacé par le clinquant, le luxe extérieur, celui qu'on porte sur soi, qu'on peut afficher, étaler, qui fait retourner et tourner les têtes! Grattez notre dorure, il ne faut pas longtemps pour trouver le plâtre,

Aux ventes à scandales des courtisanes en renom, une chose frappe, une éloquente mention qui se rencontre sur presque tous les catalogues: *Pas de linge.* Toute la vie de

ces femmes est là, et la vie de beaucoup de gens d'aujourd'hui. *Pas de linge!* C'est terrible. On n'est plus riche qu'en bibelots. Ces intérieurs maintenant sont rares qui disaient éloquemment toute une vie, toute une suite de souvenirs et d'exemples. *Maison Neuve*, de M. Sardou, est une dure vérité. Il n'y a certes pas un cadavre dans chacune de ces maisons nouvelles, mais je vous réponds qu'il y a une ruine.

Le luxe se déplace, se liquéfie, se fond. Trouvez-moi, par exemple, beaucoup de maisons où l'on conserve encore la vieille argenterie de la famille, où les flambeaux d'argent massif soient demeurés sur la cheminée ! Ces valeurs improductives ont pris le chemin du changeur, se sont transformées en objets d'étagères, et le plaqué a remplacé le bronze comme le ruolz a détrôné l'argenterie.

C'est ce qui explique le luxe apparent partout répandu. Tout le monde, certes, a droit au luxe ; chacun peut se vêtir se meubler comme bon lui semble. Plus l'homme peut légitimement satisfaire ses besoins légitimes, plus on doit s'applaudir du résultat. Mais que cet appétit de jouissances, ce désir de toilettes enflent jusqu'à l'hyperbole, voilà où est la plaie vive, inévitable d'ailleurs en un temps où chacun vit endormi à moitié, bercé par son égoïsme et comme si les problèmes sociaux étaient résolus définitivement et le bien-être général une chose conquise. Vous souvenez-vous de l'histoire de ce Parisien qui, sortant d'un banquet, à Lyon, bien repu, tout joyeux, s'écriait : Quelles sottes gens s'aviseraient donc d'affirmer qu'il y a tant de misère à Lyon ? — Aujourd'hui même, à Paris, combien raisonnent ainsi ! Paris pavoisé, Paris rayonnant, Paris au bois, Paris aux courses éblouit, fascine, fait trouver charmantes toutes choses. Aussi me plaît-il fort qu'un auteur dramatique vienne, même en plaisantant, troubler la fête, et qu'il écrive au-dessous de la cohue, soit la *Famille Benoiton*, soit la *Contagion*.

Cette *Famille Benoiton*, que plusieurs avaient trouvée exagérée, il y a deux ans, a paru, l'autre soir, toute naturelle. Le temps a marché, les modes avec lui et les mœurs ont rattrapé la comédie, peut-être même l'ont-elles dépassée d'une longueur de jupe. Nous avons, depuis deux ans, assisté à tant de *défilés*, de mascarades, de déguisements, de fêtes improbables, que les féeries du théâtre auraient

fort à faire pour atteindre celles de la réalité! Le *benoitonnisme* est passé dans les mœurs. M. Victorien Sardou, pour mettre sa comédie au courant, a eu la peine d'y changer un mot, un seul. Mlle Benoiton, au lieu de mettre un *garibaldi* pour le canotage, déclare qu'elle va revêtir son *guernesey*. Rien de plus. Quant au reste, aux folles toilettes de courses, aux armures, au paillon, aux bottes molles, aux travestissements de promenade ou de bains de mer, tout est bien, tout est actuel. Il n'est pas jusqu'à l'argot de Mlle Jeanne qui ne paraisse le plus simple au monde. Une jeune fille qui a *du chien* cela semblait tout d'abord quelque peu bizarre, maintenant cela est banal.

Gérard de Nerval s'étonne fort, en arrivant à Vienne, d'y rencontrer une princesse nourrie des romans de Paul de Kock et qui lui dit :

— Notre salon est *très-coté*. Nous ne recevons que des gens de *la haute*.

Si le doux Gérard s'en montrait surpris aujourd'hui, la princesse autrichienne lui rirait au nez simplement. Elle en dit bien d'autres. L'argot, ce bâtard, est à cette heure légalement reconnu, on l'admet dans les salons, on l'admettra tantôt dans le dictionnaire. Tout le monde parle *le parisien*. C'est le français bon enfant.

La pièce, ai-je dit, — car en vérité j'oublie le théâtre, — est fort bien jouée. Mlle Fargueil lance le mot et détaille le couplet satirique avec un irrésistible esprit. M. Delessart, à beaucoup près, ne vaut pas Febvre, mais il est convenable. Je vous recommande les toilettes nouvelles. Mlle Cellier porte une robe de courses lilas clair brodée de roses qui fera tourner bien des têtes — car c'est ainsi! On prêche la simplicité avec des robes de trois mille francs. Fanfan Benoiton a grandi, c'est dommage. Le rire tourne à la grimace, la naïveté enfantine devient de l'habileté féroce. J'espère bien que cet imperturbable aplomb passera. On me dit que Fanfan joue à la poupée durant les entr'actes. C'est le salut. Le jour où elle cessera d'être la plus étonnante des petites filles elle risquera fort d'être la plus insupportable des actrices.

VI

Théâtre Italien : *Notre cousin d'Amérique* (Our American cousin), comédie en trois actes de Tom Taylor; M. Sothern; — M. F. Ponsard, Lambert-Thiboust.

15 juillet 1867.

M. Sothern, l'homme au monocle et certes le plus affiché des acteurs, vient d'obtenir un grand succès au Théâtre-Italien. Il a joué l'autre soir, et se propose de jouer chaque jour jusqu'au mois d'octobre, — ce qui est bien long, — la comédie de Tom Taylor, si populaire en Angleterre : *Our American cousin.* Il est probable que la critique va profiter de l'occasion pour juger, et condamner par conséquent, tout le théâtre anglais contemporain, sur la seule audition de ce vulgaire mélodrame. Nous aimons assez à généraliser, à brusquement conclure du particulier au général; c'est notre humeur à nous, et cet observateur singulier qui déclarait que toutes les femmes de Leipzig sont bossues parce qu'il en avait aperçu une en descendant de diligence, devait être un Français. Cette fois pourtant, et par extraordinaire, nous serions en droit de nous prononcer, après examen de l'échantillon, sur l'art dramatique de nos voisins.

C'est que voilà justement une des pièces les plus applaudies d'un des auteurs anglais les plus autorisés, les plus célèbres. *Our American Cousin* a été représenté là-bas plus souvent qu'ici la *Biche au Bois*, et Tom Taylor est le rival de Dion Boucicaut, à qui nous devons *Jean la Poste*, qui est un drame excellent. Or, présentez le *Cousin d'Amérique* à l'Ambigu ou la Gaîté, n'importe où, on vous le refusera tout net.

L'intrigue est vraiment trop enfantine et d'une banalité désespérante : Un cousin d'Amérique, paysan de l'Ohio comme on est paysan du Danube, tombe bruyamment dans une famille anglaise qu'il a ruinée sans le savoir en héritant de la fortune de l'aïeul. Il est insupportable, cet ours mal léché du Kentucky; il se relève la nuit pour tirer le révolver; il est lourd et mal appris; il démet le poignet des

gens en leur serrant la main, et ses caresses valent ses sottises, mais il se fait pardonner sa brusquerie par son dévouement, démasque les fourbes, chasse les traîtres, unit les amoureux et allume son cigare avec le testament du grand-père; 80,000 dollars pour une bouffée de tabac! C'est le *bourru bienfaisant* de Goldoni, amené tout noir encore de coke et de fumée par le *Great-Eastern*. Cette succession d'événements mal agencés et se heurtant les uns les autres, ne constitue même pas une pièce de second ordre. Mettez-y lord Dundreary, et voilà que l'indigeste scenario devient aussitôt une comédie de caractère. L'auteur, il est vrai, M. Tom Taylor, n'avait peut-être jamais songé à ce personnage. M. Taylor est pourtant un lettré, fort goûté du public artistique pour ses biographies de peintres, Haydon et Leslie, fort applaudi et fort estimé du public des théâtres, ancien professeur à Glascow, ancien avocat, maintenant collaborateur du *Punch*, auteur dramatique et capitaine d'un corps de riflemen. Je lis dans un dictionnaire biographique anglais que ses pièces sont certainement « les plus spirituelles, les plus élégantes et les mieux construites » de la scène anglaise. Et l'on cite, comme preuves, *les Victimes*, *le Mariage inégal*, *l'Élection contestée*, etc., des drames ou des comédies que nous ne connaissons pas. Nous attendrons pour les juger. Quant à ce *Cousin d'Amérique*, disons, pour être franc, que, sans M. Sothern, on ne l'écouterait certainement point.

Mais vous savez ce qu'il advint de *l'Auberge des Adrets*, un gros drame piteux, d'où Frédérick Lemaître fit jaillir une incomparable création. Ainsi de Sothern. Il a réduit *Our American Cousin* à ce seul rôle, qu'il varie chaque soir, qu'il corrige, qu'il perfectionne tous les jours. En Angleterre, grâce à lui, lord Dundreary est devenu un type comme chez nous Mayeux, Calino ou Joseph Prudhomme. On le rencontre partout, aux vitrines des marchands de gravures, dans les caricatures des journaux, dans les nouvelles à la main des feuilles satiriques. Cruikshank s'en égaierait aujourd'hui comme jadis Daumier s'est amusé de Robert Macaire. Lord Dundreary personnifie cette fraction de l'aristocratie anglaise qui affecte de se désintéresser de toutes choses, de tout ignorer et de tout mépriser. Tandis que certains lords se mettent bravement à la tête du mouvement et le dirigent, ceux-ci, les cousins de lord Dun-

dreary, affichent pour les idées nouvelles, le progrès politique ou social, une indifférence complète. « Je ne sais pas ce que sont les démocrates, dit lord Dundreary dans la pièce de M. Tom Taylor, mais je ne peux pas les souffrir. Ce mot sonne mal à l'oreille. »

Un pli de rose, une consonne trop accentuée, un souffle, un rien affectent péniblement ces sybarites britanniques. Ils ressemblent assez à nos muscadins de l'an III par la manière dont ils désossent la langue, la défigurent, remplacent les *r* par des *w*, traînent une prononciation de commande et disent par exemple : *Ya'a-as* pour *yès*. Tous les peuples ont leurs gandins. En Angleterre on les nomme *swells*. Ils sont, comme nos *petits crevés*, fatigants et fatigués, usés, sans muscles et sans cœur, anémiques. «Montrez-moi votre billet, s'il vous plaît, monsieur, demande un employé de chemin de fer à un *swell* dans une caricature du *Punch* que j'ai là sous les yeux. — Très-bien. Mais je suis un peu las, répond l'autre. Soyez donc assez bon pour le prendre vous-même dans la poche de mon gilet. »

Ce type, comme on voit, a fait fortune. On l'accommode là-bas de toutes les façons. Il y aurait, avec les plaisanteries ou les niaiseries qu'on lui prête, à composer un volumineux recueil d'anas. C'est en 1863 que M. Sothern, qui n'était qu'un acteur de salons, monta décidément sur les planches et mit lord Dundreary en circulation. Henri Monnier avait fait de même avec Joseph Prud'homme. Longtemps avant de jouer la *Famille improvisée,* il amusait les ateliers avec le faux-col et le verbiage solennel du professeur d'écriture. Ces pétrifications de l'acteur dans un seul personnage ont d'ailleurs leur défaut. Par exemple, je ne crois point que M. Sothern ait joué beaucoup d'autres rôles, s'il en a jamais joué d'autres. On ne saurait pousser plus loin que dans celui-ci l'incarnation. Qui devinerait l'acteur dans ce personnage ? De pied en cape, il est lord Dundreary, c'est-à-dire un niais élégant, ridicule et vaniteux, bâillant sa vie, et laid, hideusement laid, à force d'être joli. Comme tout est étudié dans le swell depuis la démarche sautillante jusqu'au petit rire entrecoupé qui ressemble à un gloussement de dindon ! Comme les *accessoires* sont choisis, dans cette scène de la toilette où le *swell* rayonne entouré de sa triomphante auréole de brosses à cheveux, de teintures, de pommades et de philocomes ! Point de *charge*, d'ailleurs ; au

contraire, chez M. Sothern, comme chez les autres acteurs anglais, une conscience pointilleuse.

Il serait fort intéressant d'étudier à ce propos combien l'art des Anglais est particulier, singulièrement national en toutes choses. Au salon de peinture, lorsque vous parcourez les galeries, vous n'avez certes pas besoin de demander si vous êtes dans la section anglaise, vous n'avez qu'à regarder les tableaux, les physionomies : tout est anglais dans ces toiles, depuis la couleur des cheveux jusqu'à l'étoffe des vêtements. On a d'un bond franchi le détroit, on est véritablement en Angleterre. Il en est de même au théâtre. Les pièces peuvent être imitées, *adaptées*, comme ils disent, de notre scène, elles sont naturalisées anglaises par la façon soigneuse, méticuleuse dont les acteurs les jouent.

Nous remarquions, lors du passage de la troupe de madame Ristori, combien les Italiens s'inquiètent peu des petits détails de mise en scène ou de costume. C'est au contraire là que se révèle tout le génie anglais. Leurs acteurs jouent comme peignent Frith ou Mulready, sans oublier un accroc au pantalon, une ride au coin de l'œil, un grain de poussière. Le décor représente-t-il un coin de campagne? Il ressemble aux paysages de Constable. Tout y est arrangé pour le rendre plus vrai, plus frappant. On a étendu un tapis vert sur le parquet, l'actrice qui joue la fermière se lave les mains avec du savon noir. Rien n'est oublié de ce qui peut faciliter l'illusion, et tout se rapproche de la vérité par un réalisme spécial et très-séduisant.

Lire un roman de Dickens, voir un croquis de Cruikshank, un tableau de Millais, ou une scène de comédie, tout cela vous cause une impression identique. C'est qu'en Angleterre l'art entier, dans ses manifestations les plus diverses, depuis la littérature jusqu'à la sculpture, sent le territoire. C'est son défaut et c'est aussi sa qualité. Et comme ce public, qu'on croirait si froid et si compassé, tient à ces mille petites choses ! La salle entière était l'autre soir composée d'Anglais. Ils applaudissaient à tout rompre, à grands éclats, avec des hurrahs. Nous avons applaudi nous-mêmes, souhaitant galamment la bienvenue à nos hôtes. M. Sothern, d'ailleurs, a des gens de talent pour lui donner la réplique.

L'acteur qui représente, à côté de lui, le *Cousin d'Amérique*, est fort amusant. C'est une façon de Ravel saxon qui

a de l'originalité. On a été charmé, presque étonné, tant ces qualités sont rares chez nous, de la grâce de miss Rose Henney, qui joue au naturel un rôle de fermière, et conduit avec une souplesse infinie une *country-dance* nationale qu'on a redemandée deux fois.

L'Odéon a repris le *Marquis de Villemer* pour les débuts de mademoiselle Lia Félix et de M. Reynald. C'est encore un succès. Nous en reparlerons tantôt, mais laissons aujourd'hui les représentations nouvelles. Le feuilleton a des dettes à acquitter. C'est une perte cruelle que celle de François Ponsard, et qui sera longtemps encore profondément sentie. La personnalité de cet honnête homme et de ce poëte distingué était des plus sympathiques, de celles qui n'ont pas un ennemi. On aimait à s'entretenir de lui; on espérait, malgré la maladie, le conserver longtemps encore, et longtemps l'applaudir. Il était jeune, il avait été robuste. On pouvait se faire illusion sur son état désespéré. Il résistait depuis des années : ce n'était malheureusement qu'une lente agonie.

Agonie laborieuse et glorieuse, où, travaillant au milieu de ses souffrances comme il a toujours travaillé, il achevait les ouvrages commencés, il traçait des plans d'ouvrages nouveaux.

Ponsard fut surtout un travailleur. On peut bien dire que celui-là s'est créé lui-même. Il avait acquis ou plutôt conquis l'énorme somme de talent que peut donner la volonté, cet incomparable instrument qui peut tenir lieu de tout, hors du génie. L'imagination lui manquait, il le savait bien, il en convenait, mais il y suppléait par l'étude. *Lucrèce*, cette œuvre de sa jeunesse, il l'avait faite, refaite, lentement polie et caressée dans le silence de sa province. Il en fut de même de toutes ses pièces. L'inspiration y fait quelquefois défaut, mais jamais la conscience.

Ajoutez qu'il était le plus modeste des hommes. Lorsque l'Académie s'ouvrit devant lui, il crut devoir faire, il est vrai, comme tout le monde, sa profession de foi, écrire sa post-face de *Lucrèce* comme Victor Hugo avait écrit sa préface de *Cromwell*, et s'affirmer en *chef d'école*. Il n'avait pas songé, lorsqu'il puisait dans Tite-Live le sujet de sa tragédie, à déchaîner jamais une révolution, — moins encore à donner le signal d'une réaction.

L'histoire de cette *école du bon sens* est, au surplus, des

plus curieuses. Il s'était formé, vers 1843, un groupe de littérateurs, nouveaux pour la plupart, assez irrités contre l'école romantique et tout disposés à réagir contre elle. Ils n'attendaient qu'une occasion. Les opposants étaient, pour la plupart, des jeunes gens fort spirituels, tout frais sortis de l'antiquité, épris de l'Anthologie par haine du Romancero, et qui volontiers eussent donné tout Shakespeare et tout Calderon pour une ode d'Horace. *Lucrèce* parut. On sait que Charles Reynaud, l'intime ami de Ponsard, apporta, du Dauphiné à Paris, le manuscrit de cette tragédie, se chargea de le lire, dirigea les répétitions, s'attela au succès, embaucha Ricourt, cet autre faiseur de rois, ce Warwick dramatique, et appela enfin Ponsard, qui, troublé, tomba de sa province en plein Paris, dans des cafés littéraires déjà chauffés à blanc par ses séïdes, et où l'accueillirent d'enthousiastes acclamations.

L'auteur de *Lucrèce* était stupéfait. De bonne foi, jusqu'à ce jour, il s'était cru romantique. Il avait étudié Schiller, étudié Goëthe, traduit le *Manfred* de Byron. Il appelait Victor Hugo son maître, et voilà qu'on l'opposait,—et avec quelle énergique audace! — à tous ceux qui avaient été, qui étaient encore l'admiration de sa jeunesse. Il lui fallait d'ailleurs un bon sens véritable et peu commun pour résister à ces ovations. Tout autre, dès la première soirée de *Lucrèce*, se serait cru le pontife d'un art nouveau. Ponsard, charmé, mais très-surpris, accepta comme en souriant son triomphe et ne voulut y voir qu'un vaillant encouragement et comme un coup de fouet. Puis il s'enferma bravement avec une œuvre nouvelle, qui devait être *Agnès de Méranie.*

Ponsard travaillait lentement, difficilement. Ses vers peut-être ne sentent pas toujours l'huile, mais à coup sûr, il en a brûlé beaucoup en les achevant. Il mit trois ans à cette deuxième tragédie. C'est à peu près le temps qu'il laissait, autant par discrétion que par la nécessité de son tempérament, s'écouler entre chacun de ses ouvrages. *Agnès de Méranie* fut jouée en 1846. Le malheur est que, pendant ce temps, le poète, au lieu d'écrire au courant de son émotion comme au temps de *Lucrèce*, s'était construit, pour son propre usage, un système dramatique. Toutes les royautés montent à la tête, même les royautés littéraires. On n'est pas inpunément salué Messie, même lorsqu'on est

le plus timide et le plus convaincu des hommes. Ponsard, revenu de son étonnement, avait eu le temps d'analyser ses vieilles admirations, de comparer, de critiquer son œuvre et celles des autres, de tracer la voie qu'il fallait suivre, de dessiner le costume de son rôle. Il croyait maintenant avoir un rôle à remplir. J'imagine qu'il a tout simplement rêvé de réconcilier le mouvement nouveau avec la forme littéraire des autres siècles, de passer le marbre classique à la *couleur locale* romantique et de laisser ainsi son nom à cette sculpture polychrome. Il fut alors comme un Casimir Delavigne après la lettre.

Il voulut évidemment substituer dans *Agnès de Méranie*, au moyen âge éclatant et romanesque qui finissait de courir les théâtres, un moyen âge plus étudié, serré et vu de plus près, moins épique, plus humain. Ce fut là l'écueil. Je ne méconnais pas les grandes qualités de cette œuvre d'une sérénité, d'une sincérité d'accent vraiment peu ordinaires. Elle n'est pas une des moindres productions de Ponsard, mais je m'explique fort bien la déception du public lors de la représentation.

Ponsard, qui regardait « une faute contre le costume comme un péché véniel, » tandis qu'il tenait « une faute contre le cœur pour un vice radical » avait un peu trop ramené ce terrible drame de la séparation de Philippe-Auguste et d'Agnès de Méranie à la taille d'une simple tragédie de famille.

« Je conviens, dit-il dans son discours de réception, que les malheurs d'un négociant peuvent me tirer des larmes; mais on conviendra que la délibération d'Auguste en présence de Maxime et de Cinna, ou l'entretien d'Agrippine et de Néron, remue quelque chose d'un ordre plus élevé dans l'âme des spectateurs. » Je n'en crois rien, et pour moi, au théâtre, César Birotteau traqué par des créanciers est l'égal de Mithridate poursuivi par ses ennemis. Toujours est-il que, dans *Agnès de Méranie*, M. Ponsard tombait justement dans l'ornière qu'il prétendait éviter. Ses personnages ont la grandeur des héros de comédies bourgeoises. Philippe-Auguste est un simple négociant qui, fort empêché de ne pouvoir acheter la Normandie à son concurrent Jean d'Angleterre, ajoute à ses soucis de commerçant des chagrins de ménage. Le légat, « moine en froc, tête rase et pied nu, » ne cause pas, malgré toutes ses malédictions, la

terreur que traînait alors après lui tout envoyé de l'antre ou de la cour de Rome. Il est bonhomme au fond et voudrait bien, tout en haussant la voix, arranger pour le mieux ces affaires de famille. On croirait voir un père Duval tonsuré ordonnant à son fils de quitter pour jamais une Marguerite Gautier couronnée et honnête femme. Et de que de belles choses pourtant et dans la couleur même de l'époque ! Çà et là que de cris saisissants dans la bouche de ce roi qui n'est pas assez roi !

Cette pièce, décidément réactionnaire au point de vue littéraire, fort libérale dans les idées, comme tout ce qu'a écrit Ponsard, était jouée, — et ce n'est pas là un des rapprochements les moins piquants de cette histoire, — par les deux acteurs romantiques par excellence, Bocage et madame Dorval. On m'assure qu'ils y étaient fort mauvais, peut-être par dévouement au théâtre rival qui leur avait fourni l'occasion de jouer *Antony*. A quoi tient d'ailleurs le sort d'une pièce? 1848 arrive, Ponsard, après deux années de travail, donne à la Comédie-Française *Charlotte Corday,* un chef-d'œuvre. Mademoiselle Rachel devait remplir le rôle principal. On ne sait pourquoi elle le refuse. C'est mademoiselle Judith qui se charge du personnage de Charlotte, et cette œuvre hardie, vibrante, tout-à-fait hors de pair, n'obtient qu'un demi-succès par la faute du principal interprète.

Il est de mode de déclarer que Ponsard a échoué dans ses portraits révolutionnaires et a considérablement affaibli les caractères des personnages en les transportant à la scène. Je ne suis certes pas de cet avis. Le poète s'est fort bien tiré, au contraire, de cette difficulté terrible : faire parler devant des hommes, dont quelques-uns pouvaient les avoir connus, — et faire parler en vers ! — des personnages dont il est facile de lire les discours tout brûlants encore, pleins de lave non éteinte, en ouvrant le *Moniteur*.

Molière se moque fort de son Mascarille qui « travaille à mettre en madrigaux toute l'histoire romaine ; » qui ne ferait rire en mettant les discours de Danton et ses coups de tonnerre en alexandrins ? Ponsard s'en est acquitté à son honneur. Telle scène de *Charlotte Corday*, d'un style si élevé, d'une énergie si fière, ce quatrième acte où Marat et Danton se querellent, tandis qne Robespierre écoute, amène involontairement sous la plume du critique, sur les lèvres

du spectateur, le nom et le souvenir de Corneille. Appelez-le *Corneille d'Harleville*, peu importe. Il est cousin, il est de la famille. Et le bonhomme d'Harleville lui-même, qui plus est, n'est pas à dédaigner. Qui nous ferait aujourd'hui les *Châteaux en Espagne* ?

Charlotte Corday marque, à mon avis, une étape nouvelle dans l'œuvre de Ponsard. Il ne s'inquiète plus, on le sent, d'affirmer ou de contrarier un principe littéraire. *Agnès de Méranie* a été, ce semble, une leçon. Il garde ses théories pour l'Institut, où, comme je l'ai dit, il brûlera, — Sicambre en palmes vertes, — tout ce qu'il adora, Shakespeare, Lope de Vega, Byron, Schiller, sur l'autel de Sophocle. En attendant, emporté par sa conviction, il écrit, il dramatise son émotion. Il a toujours un but et un noble but devant les yeux. « On est homme, a-t-il dit, avant d'être poëte ; on est une âme avant d'être une voix, et l'on ne devient même un grand écrivain qu'à la condition de croire à quelque chose. » Tout Ponsard est là. Et j'avoue que ses dernières productions, dictées par cette foi sincère, me semblent bien supérieures, — par l'idéal qu'elles se proposent sinon par la façon dont elles sont traitées, — à cette triomphante *Lucrèce*, portée aux nues par une réaction certainement injuste et qui, toute remarquable, toute excellente qu'elle reste après vingt-cinq ans, n'est en fin de compte qu'une admirable version latine.

L'œuvre durable de Ponsard date de *Charlotte Corday* et du grand succès de l'*Honneur et l'Argent*, cette comédie qui fut un événement et qui restera au répertoire.

Qu'on se rappelle l'état des esprits, le vide des âmes, l'accablement et la soif d'émotion salutaire en France, vers cette année 1853, où l'horizon semblait indéchiffrable. Pour se rattacher à quelque chose de sain et de consolant, à l'affirmation d'une vérité, à un principe, on dévorait alors ce roman de mistriss Harriett Beecher-Stowe, l'*Oncle Tom*, qui passionnait le monde parce qu'il affimait un droit. Dès qu'on parle haut aux heures de silence, on se fait écouter. Qu'il y avait alors de consciences froissées, de cœurs comprimés, d'esprits attristés par le spectacle de l'Appétit devenant souverain maître, de l'Argent érigé en suprême puissance ! L'argent, ce levier des mains généreuses, devenait massue entre des mains avides. Fait pour soulever le monde, il l'écrasait. On ne se contentait plus de rire de

certains mots, ceux qu'on appelle les grands mots; on les oubliait. Et voilà qu'un beau soir, le poète les fit retentir comme des appels de clairons aux oreilles étonnées. On courut à l'Odéon. *L'Honneur et l'Argent* devint comme une autre *Lucrèce;* mais cette fois, la réaction était légitime et courageuse. Ponsard affirmait devant le parterre l'honneur, le dévouement, l'honnêteté, le sacrifice, — un tas de vertus dont n'avait que faire cette féodalité financière qui commençait sa terrible croisade.

La partie engagée, Ponsard va jusqu'au bout; il a écrit l'*Honneur et l'Argent*, il écrit la *Bourse;* mais il était dit que son théâtre se composerait fatalement de succès honorables venant après des triomphes : *Agnès de Méranie* après *Lucrèce*, la *Bourse* après l'*Honneur et l'Argent*, *Galilée* après le *Lion amoureux*. Puis on reprochait cette fois au satirique, d'avoir manqué d'énergie. A beaucoup près, on ne trouvait pas assez terrible ce tableau de l'agiotage, ainsi vu par ses côtés bénins. La Bourse, il fallait la traquer dans sa bauge même, autour de la Corbeille, dans la fièvre et le feu de ce combat de papiers qui tranformera la carte du du monde plus sûrement que les batailles rangées, mais qui alors, pendant cet accès de spéculations aujourd'hui un peu calmé, faisait appel non plus à tous les dévouements bêtes et à toutes les sublimes folies, mais à toutes les envies, à toutes les cupidités, à toutes les luxures. N'importe, là encore, dans la *Bourse*, il y avait des qualités éminentes, une vérité, une conviction. Le poète conduisait le joueur ruiné dans l'usine, dans la mine, à côté du grisou, lui apprenait que l'argent ne se gagne pas toujours à coups de crayon tracés sur un calepin, mais à coups de pioches en plein minerai, lentement, dignement, honorablement. Et comme on applaudissait Tisserant, vous vous en souvenez, dans ses rôles de probe et sévère conseiller!

Le principal personnage de toute pièce de Ponsard est, en effet, un raisonneur moins mécontent que résigné, moins un censeur qu'un philosophe, et qui proclame plus de vérités qu'il n'aiguise de railleries. Ce n'est pas Desgenais. Il n'a pas, comme lui, couru toutes les aventures et ne parle aucun argot, ni celui des coulisses, ni celui de l'atelier. C'est quelque travailleur plutôt, comme Rodolphe, dans l'*Honneur et l'Argent* ; quelque ancien militaire, comme Reynold, dans la *Bourse;* quelque penseur homme du monde,

comme Gontard dans *Ce qui plaît aux femmes*. Nous retrouverons aussi ces divers personnages dans le *Lion amoureux*, sous l'uniforme républicain de Hoche ; nous les avons même rencontrés dans *Lucrèce* sous la tunique de Brutus. Ce sont là tous de braves gens, professant une morale solide, point renfrognés, gais d'ordinaire, et de bon aloi, le verbe franc et la main ouverte. Je ne sais, mais il me semble que Ponsard leur prêtait volontiers ses sentiments, se cachait sous leurs pseudonymes, et n'osant prêcher, en son nom propre, leur dictait ses éloquentes tirades et ses réchauffantes causeries. On peut dire vraiment que ce poète a été à son heure, la conscience, la voix de la jeunesse des écoles; nous allions tous applaudir dans ses pièces ce que nous sentions vibrer en nous d'affirmations ou de regrets, ce que nous retrouvions de nos idées dans un vers mâle, bien frappé, au coin de l'honnêteté, dans une consolante maxime ou dans un reproche hautain.

Ce sont ces préoccupations sociales, ce continuel souci de la pensée saine et de la vérité qui font le grand mérite et qui ont fait le grand succès des pièces de M. Ponsard depuis 1850. On retrouverait même cette recherche d'un noble sentiment jusque dans cette fantaisie qui décontenança le spectateur, n'attira personne, fut à demi interdite, et qui valait, certes, d'être applaudie : *Ce qui plaît aux femmes*.

La féerie y tournait brusquement au drame, l'amusement à l'enseignement, la distraction à la leçon, et cela sans effort et sans pédantisme. C'est que Ponsard ne rendit jamais l'honnèteté rébarbative et la vertu désagréable, a muse ressemblait à ces honnêtes femmes qui attirent par je ne sais quel air de bonté charmante ; ce n'est point de la passion qu'on ressent pour elles, on devine bien qu'elles s'en effraieraient, c'est de l'amitié la plus solide, la plus sûre, un sentiment complet et profond. Ainsi il retenait les spectateurs sans les contraindre et les charmait sans les éblouir.

Son vers avait parfois des défaillances, jamais sa pensée. La forme se traînait souvent ; l'idée, s'élevant, planait toujours. Aussi bien qu'est-il arrivé? Le temps a pu passer sur les œuvres du poète, il n'a pas enlevé grand'chose. Ses tragédies rappellent ces lourdes étoffes qui, dans leur fraîcheur, ne brillent jamais d'un éclat trop vif, mais qu'on reconnaît, à l'user, pour les plus résistantes et les meilleures parmi les plus solides.

On m'a parlé d'une tragédie posthume, *Robespierre*, que Ponsard regardait comme son œuvre la plus remarquable. Il l'a édifiée et travaillée longuement. Je disais, l'autre jour, qu'on ne la représenterait pas. A la vérité, je n'en sais rien, mais. si l'on m'a bien renseigné, le cinquième acte se passe dans l'antichambre même du Comité de Salut Public, et l'on y apporte Robespierre mourant et la mâchoire fracassée. Je doute qu'on laisse le rideau se lever sur un tel tableau. Toujours est-il que la pièce sera publiée, et formera, avec le *Lion amoureux* et *Galilée*, le troisième volume des *Œuvres complètes* de Ponsard, que l'auteur corrigeait il y a un an.

Nous venions d'apprendre la mort de l'auteur de *Galilée* ; à peine la nouvelle était-elle connue, qu'on nous annonçait la perte d'un des plus fins et des plus aimés de nos écrivains dramatiques, Lambert Thiboust. Quoi ! mort? Il avait à peine quarante ans!

Celui-ci était un fort aimable garçon, spirituel jusqu'au bout des ongles, de cet esprit gai qui s'en va tous les jours. Lambert Thiboust savait rire dans un temps où l'on ricane. Rien de nerveux; sa verve était franche, bien portante, comme sa personne. Vous l'avez cent fois applaudi. Il excellait à esquisser en un tour de main, avec une justesse singulière, de ces petits tableaux d'intérieur, de jolis vaudevilles qui étaient bel et bien des comédies : *La Corde sensible*, *le Passé de Nichette. Je dîne chez ma mère.*

Il en disait plus long en un acte, qui durait trois quarts d'heure, que de plus ambitieux dans toute une soirée. Et quels éclats ! quelle heureuse et bonne humeur! Ces charmantes choses se jouaient cent et deux cents fois. Souvent le vaudeville tournait au drame. *L'Homme n'est pas parfait*, *Un Mari dans du coton*, *l'Infortunée Caroline*, autant d'études fort cruelles avec leur air tout souriant. C'est qu'il y avait un satirique chez cet aimable convive, et un grain de mélancolie dans son expansion. On s'en apercevait rarement et seulement à de certaines heures. Je crois même que ceux qui l'ont le plus connu ne se seraient jamais doutés de la façon sérieuse dont il portait son enjouement. Il traitait la vie par la gaieté, mais il ne se dissimulait point qu'elle est une maladie.

Ce groupe bizarre qui ne voit pas plus loin que l'apparence, et pour qui la sortie du théâtre des Variétés est

chaque soir un événement, avait adopté Lambert Thiboust, vaille que vaille, sans analyser son humeur, sans soupçonner qu'il y avait un observateur, un penseur volontiers sérieux, — je ne force point les mots, — dans ce vaudevilliste.

Était-il instruit? Je n'en sais rien. Mais il connaissait la vie et déchiffrait clairement les hommes. Que de beaux projets de grandes pièces, de drames bourgeois. Il ne demandait à la vie parisienne qu'un peu de loisirs pour mener le tout à bonne fin.

En ces derniers temps, les formidables succès d'Offenbach l'avaient un peu décontenancé, ennuyé. Non qu'il en fût jaloux, mais cette musique l'atteignait directement, lui prenait tout net deux théâtres : le Palais-Royal et les Variétés. Aussi rêvait-il d'écrire, non plus des vaudevilles, mais des comédies; il en voulait présenter une où il eût plaidé mathématiquement à notre génération qui vit de chiffres, l'intérêt que trouve tout jeune homme au mariage : Économie, santé, gain de temps et de soins. « Je défendrai la famille et combattrai l'adultère par A, *plus* B. C'est le moyen de résoudre le problème. »

Il parlait beaucoup de son œuvre, désespérant de l'achever jamais. « Molière! Molière! me disait-il un jour, c'est un homme de génie. Mais quoi! il y a peut-être des gens de génie parmi nous; seulement, la nécessité les étrangle, et quand ils rêvent de faire discourir Alceste et Philinte, un directeur se présente, une *prime* à la main, qui leur propose de marier Ernestine avec Molinchard. Et l'on marie Ernestine, parce qu'il faut vivre. Et quand on a vécu, on oublie Philinte, on oublie Alceste, parce qu'il faut se reposer. Et l'on pouvait écrire le *Misanthrope*, et l'on s'en va après avoir buriné, quoi? des revues de fin d'année! »

Mais Lambert Thiboust a laissé mieux que de jolis couplets à l'usage des cabinets particuliers et mieux que des scènes amusantes, il a marqué sa place par de vivantes images d'un temps et d'une époque qu'il allait peindre et qu'il a seulement pu crayonner.

VII

Gymnase : Reprise de *Michel et Christine* et des *Vieux Péchés*. Bouffé.

29 juillet 1867.

Le Gymnase a renouvelé son affiche. Il a pour coutume de nous donner tous les ans, après une comédie moderne prise dans le vif des choses, un spectacle plus souriant et plus varié. Ce sont en général de petits actes gaiement troussés, de petites comédies tirant sur le vaudeville, parfois des pièces renommées et qu'on aime à connaître ou à revoir, les fleurons du vieux répertoire. Pour quelque temps alors, le Gymnase redevient le théâtre de Madame et l'on y fredonne les couplets d'autrefois. C'est ainsi que nous y avons retrouvé tour à tour *Yelva*, *le Mariage de raison* et *le Père de la Débutante*.

L'autre soir, on y a joué *Michel et Christine*. Cet acte seul est tout une époque et rajeunissait de quarante ans M. Auber, qui l'écoutait, et M. Dupin, qui en avait dirigé les répétitions. C'est la pièce typique d'un genre qui avait bien son prix. *Michel et Christine*, à son heure, fut un événement. Cette petite idylle sentimentale, où le loup même ne manque pas, mais se change en terre-neuve au dénoûment, fit, dirait-on aujourd'hui, sensation. On l'écoutait à chaudes larmes. Le grenadier Stanislas fut à la mode en 1821, comme, dix ans plus tard, devait l'être Antony. D'ailleurs il arrivait bien. Les boulets de Waterloo étaient comme chauds encore, et les *habits bleus* ressemblaient beaucoup à des proscrits. Les couplets patriotiques du vieux soldat devaient plaire aux gens qui chantaient au dessert les chansons de Béranger ou récitaient les *Messéniennes* de Casimir Delavigne. Le chauvinisme, cette parodie du patriotisme, n'était pas inventé. Et Stanislas, comme le *Soldat laboureur*, son compagnon de route, avait un peu, au théâtre, l'attrait du fruit défendu. Les gens qui l'écoutaient lisaient, dans les entr'actes les discours du général Foy, autre *vieux soldat*. Applaudir le grenadier de la garde, c'était leur manière à eux de faire de l'opposition

Brave Stanislas, toujours bougon, fronçant le sourcil, la moustache noire de poudre, mâchonnant ses mots comme il eût déchiré une cartouche, il consolait bien des gens, il en irritait bien d'autres! Son salpêtre aujourd'hui est éventé.

Nous avons revu, ce même soir, avec une égale satisfaction, les *Vieux Péchés*, et avec profit cet étonnant Bouffé, qui est bien la perfection même. Je l'avais applaudi, voilà trois semaines environ, dans une autre pièce de son répertoire, le *Père Turlututu*, où il jouait un rôle de vieillard tremblottant, nasillard, tâtillon, à demi écervelé. Comme cet homme sait se grimer, se transformer! Je le retrouve dans les *Vieux Péchés*, sous l'habit à boutons d'or d'un ancien danseur, devenu maire de sa commune et marguillier de sa paroisse. Quel poème que son costume!

Le jabot, les dentelles, les bijoux aux doigts, les chaînes d'or s'entrecroisant sur le gilet mordoré, tout l'attirail du bellâtre vieilli et fat encore, une perruque d'un blond ardent, aux frisures étagées comme celles d'une coquette, la démarche en dehors du premier sujet de ballet, rien ne manque au personnage. Même quand le danseur marche, on sent qu'il a des ronds de jambes. Ce n'est pas Bouffé qui l'oublierait. Le sautillement seul du vieux Gambetti est une merveille d'observation.

Bouffé, dans ses créations multiples, aura d'ailleurs été aussi loin que l'art peut aller sans la grande inspiration qui d'un coup d'aile vous transporte sur les sommets. Il n'a d'autre génie que celui de l'étude; mais il a poussé si loin la patience, le soin infini des détails, la précision du geste, la nuance de l'intonation, qu'il aura été, non certes le plus grand artiste, mais le premier comédien de son temps. C'est qu'il n'a pas pour lui les moyens physiques, comme d'autres; c'est qu'il est petit, c'est qu'il est grêle. Mais il a triomphé de ces désavantages. Après mille efforts, il plie à son gré sa nature nerveuse à toutes les incarnations. Bonhomme et naïf, confiant jusqu'à l'aveuglement dans *Michel Perrin*, il est terrible d'avarice sordide et d'égoïsme dans le père Grandet. Il vous jouera dans la même soirée le *Gamin de Paris* et *Pauvre Jacques*, un enfant et un vieillard, avec la même vérité. Puis Bouffé, comme personne, a, comment dirai-je? dramatisé le couplet. Il le parle, il le détaille avec une intelligence telle qu'on oublie cette convention

sans raison — sinon sans rime, — qui fait chanter un homme en proie à une douleur vive et que le tremolo de l'orchestre ajoute au contraire au trouble, à l'émotion du spectateur.

Il y a dans les *Vieux Péchés* une scène que l'acteur joue admirablement : c'est la leçon de danse. Une ballerine de l'Opéra, sa filleule, vient demander au danseur retraité de reparaître pour une fois, là-bas dans une représentation à bénéfice. M. le maire recule épouvanté ! Remonter sur les planches ! Y pense-t-on ? Barbouiller de blanc un fonctionnaire ! *Vade retro Satanas !* « En ce cas, mon parrain, vous ne me refuserez pas vos conseils. » Et la petite danse, lève les bras, se cambre, esquisse des jetés-battus. L'autre regarde. Il approuve parfois. Oui, c'est bien cela, mais quoi! voilà un mouvement qui rappelle la nouvelle école. C'est donc cela que les maîtres de ballet enseignent maintenant? Quelle ironie ! C'est ainsi que l'on danse? Ah ! qu'en dirait Vestris! « Tiens, regarde-moi, voici du classique ! » Et, à son tour, il s'élance, il gambade, il prend des poses, il joint la parole à l'action, il explique sa pantomime, il souligne ses gestes par le raisonnement, il fait un cours d'émotion artistique. On sent qu'il ne peut résister à l'envie de protester, d'affirmer sa méthode à lui et ses principes. C'est un peu la scène du vieux Poisson, enseignant à son petit-fils, dans la comédie de Samson, comment on porte le manteau de Crispin. C'est encore, c'est surtout la scène où Couder, dans la *Vieillesse de Brididi*, fait un cours de cancan à une paysanne qu'on va couronner rosière. Il est inutile d'ajouter que ce ne sont pas les auteurs des *Vieux péchés* qui se sont inspirés de la *Vieillesse de Brididi*.

Bouffé a mimé à ravir tout ce morceau. On ne saurait croire que cet homme si sûr de lui-même, dont les mouvements, les exclamations, les tics sont si *arrêtés*, si étudiés et qui ne laisse rien à l'inspiration, est le plus timide des acteurs, timide comme un débutant avant d'entrer en scène. Toutes les fois qu'il créait un rôle, même au plus chaud de ses succès, le malheureux était malade, réellement malade. Bouffé a toujours été débile, c'est sa force nerveuse qui l'a constamment soutenu. Avec moins d'âpre volonté, il eût succombé certainement. Son émotion était si forte les soirs de *première* qu'il lui fallait changer de chemise après chaque acte. Il avait peur, je gagerais qu'il a peur encore.

Et cette foule qui l'effraie, ces planches qui lui brûlent les pieds, lui communiquent pourtant une telle énergie que, souffrant, brisé, il a toujours retrouvé là, en face de son public, une puissance magnétique qui le fait robuste sur la scène. Lorsque dans *la Fille de l'Avare*, Grandet veut tuer sa fille qui lui a volé son argent, Bouffé soulève une chaise : il en briserait les barreaux comme des fêtus. Le prendrait-on jamais, même aujourd'hui, pour un vieillard? Il n'a rien perdu de sa voix, de sa verve, de la force de son geste, mais il ne retrouve tout cela que sur la scène. A la ville, las et courbé, il se laisse aller comme s'il ne voulait conserver sa force que pour le public, — son maître et son ami.

Ces vieilles pièces, *Michel et Christine*, *les Vieux péchés*, ont cette qualité précieuse d'être *faites* et bien faites. « *Elles tiennent sur leurs pieds*, » comme diraient les gens du métier. Les auteurs se sont donné la peine d'étager leurs scènes avec logique et de les bien souder l'une à l'autre. Elles charment par la conscience avec laquelle elles sont conduites.

VIII

Réouverture des Bouffes-Parisiens. — L'opérette et le vaudeville. — Offenbach. — Théâtre du Palais-Royal : la *Grammaire*, comédie en un acte de M. Labiche ; la *Puce à l'oreille*, un acte de M. Lambert-Thiboust. — L'Athénée devenu théâtre.

5 août 1867.

Nous aurons, paraît-il, cet hiver, encore un théâtre nouveau. La salle de l'Athénée, bâtie pour les conférenciers et les musiciens, va devenir un théâtre d'opérettes, quelque chose comme les Folies-Marigny du quartier de l'Opéra. L'inévitable opérette! On la rencontre maintenant partout, en compagnie d'Offenbach, l'un portant l'autre. Et voilà vraiment un genre et un maëstro envahissants. Comptons d'avance le nombre des pièces que Jacques Offenbach nous promet pour cet hiver. A l'Opéra-Comique, *Robinson*, — qui n'est point de notre compétence; — au Châtelet, *Gulliver*, tout parsemé d'airs nouveaux; *Geneviève de Brabant*,

au théâtre des Menus-Plaisirs; trois actes sans doute aux Variétés, et la reprise certaine de la *Vie parisienne* au Palais-Royal, sans compter *Panurge* à la Porte-Saint-Martin, et peut-être des rondes inédites dans la grande revue que donneront à ce théâtre MM. Victor Koning et Choler frères. Mais c'est le démon que cet Offenbach! Il a déjà fait une révolution dans l'art dramatique. Il fera pis, s'il continue; il transformera le tempérament français.

La question, il est vrai, serait de savoir si Offenbach a donné le branle de cette danse de Saint-Guy qui nous agite et qui est le fond même de notre humeur présente, ou s'il est né lui-même du paroxysme contemporain. Toujours est-il qu'il y a douze ans, nous étions fort paisibles, facilement amusables, riant sans trop de façons, d'une gaieté modérée mais saine, fredonnant volontiers un couplet bien tourné, ou colportant le mot frais aiguisé. Tout à coup, parmi nous, surgit brusquement, comme les diablotins qui sortent des boîtes, — et sa boîte à lui était le théâtre des Bouffes, — un petit homme sec, nerveux, d'aspect bizarre, les joues creuses, le regard magnétique, le geste anguleux et impératif, un sourire d'une ironie stridente sur des lèvres minces. Il dit brusquement: Je me nomme Offenbach. Offenbach! D'où venait-il? On l'ignorait à demi.

On savait bien qu'il y avait eu, et pas bien longtemps auparavant, un admirable joueur de violoncelle, portant le même nom et jusqu'à un certain point le même visage. Mais cet Offenbach imprévu n'avait rien de commun avec l'ancien chef d'orchestre. Il apportait une musique nouvelle, saccadée, sautillante, fébrile, telle qu'on se figure la musique chinoise, je ne sais quoi de surprenant qui séduisit, qui l'entraîna. Et tout aussitôt, comme les ménétriers des légendes, le petit homme diabolique donna le signal de la ronde. Il leva son archet et tout suivit. Ce fut un entraînement électrique. On répéta ses airs, on les dansa, on les pétrit sur le piano, on les exécuta sur le violon, avec l'archet en guise de scie; ils vous entrèrent par les oreilles, ils vous prirent aux jambes pour vous forcer à sauter comme les autres, ils vous attendirent au coin des rues, au théâtre, chez vous, à l'étranger, partout. Ce fut une fièvre.

La maladie gagnait, s'étendait, faisait tache d'huile. L'arrêter, c'était l'impossible. Rien à essayer contre une frénésie. Un rire nerveux avait gagné tout le monde. Ce temps lugu-

bre, qui est le nôtre, riait d'une façon perçante, non pas comme un gai compagnon bien portant et heureux de vivre, mais comme un homme malade dont on chatouillerait sans cesse la plante des pieds.

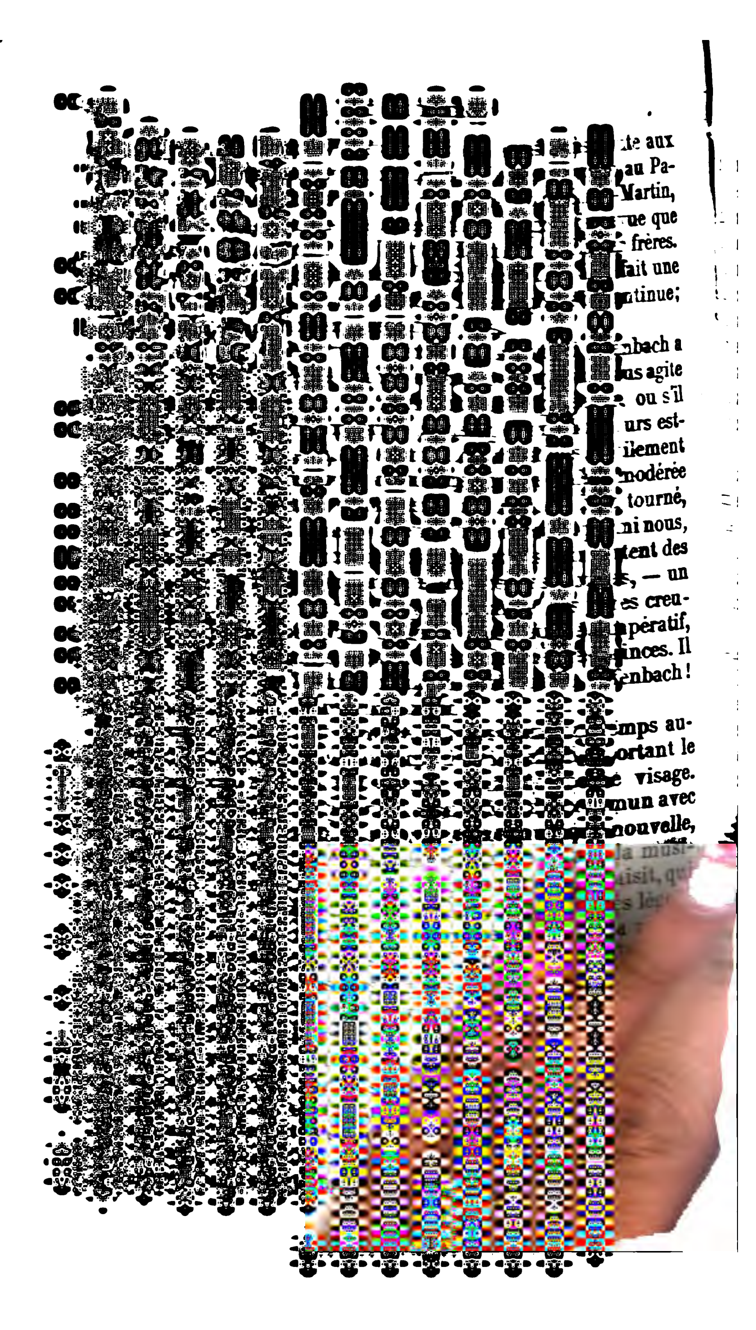
Si jamais on s'avise de faire de notre temps une peinture allégorique, qu'on n'oublie pas surtout de mettre au-dessus de notre sabbat épileptique le maigre Offenbach conduisant la ronde en riant.

J'ai dit qu'Offenbach avait fait dans l'art dramatique une révolution. La vérité est qu'il sera cause bientôt que nous n'aurons plus de véritables comiques dans nos théâtres de genre, mais seulement des bouffons experts en *cascades*, ces épluchures de l'esprit. Croyez-vous que Gil-Perez, par exemple, qui est un comédien excellent, ait besoin de se donner beaucoup de peine pour jouer dans la *Vie parisienne* le rôle de l'amiral suisse? Un costume grotesque suffit et supplée à tout. Et non-seulement ce genre excessif nuit aux artistes, mais il habitue le public à des excentricités qui lui font ensuite paraître fades de très-amusantes et très-alertes comédies.

Les Bouffes-Parisiens faisaient, jeudi dernier, leur réouverture. Vous savez que le directeur nouveau, M. Lefranc, veut acclimater le vaudeville, à qui il doit lui-même de si vifs succès, dans la salle du passage Choiseul. Ce n'est pas chose facile, mais je réponds que l'entreprise réussira. Le premier soir, une partie du public a paru étonnée. Les plus jolis rondeaux semblaient froids dans cette scène chauffée naguère à toute vapeur par le quadrille d'*Orphée*. Le public habituel des Bouffes, celui qui applaudissait Cora Pearl il y a six mois, regrettera, à coup sûr, les opérettes et les coups de pied de côté. Mais, si la direction persiste, un autre public se formera bientôt qui ira tout bonnement aux Bouffes comme il allait jadis aux Variétés, écouter deux ou trois jolis actes qui rempliront sa soirée.

La troupe aussi se formera. C'est surtout pour jouer le vaudeville qu'il faut un ensemble, des acteurs qui se donnent gaiement la réplique et dont le jeu *s'emboîte* bien. Les mots amusants ressemblent au volant des raquettes qu'il faut lestement se renvoyer et ne point laisser tomber à terre. C'est là une affaire d'habitude, et les acteurs nouveaux s'y feront la main.

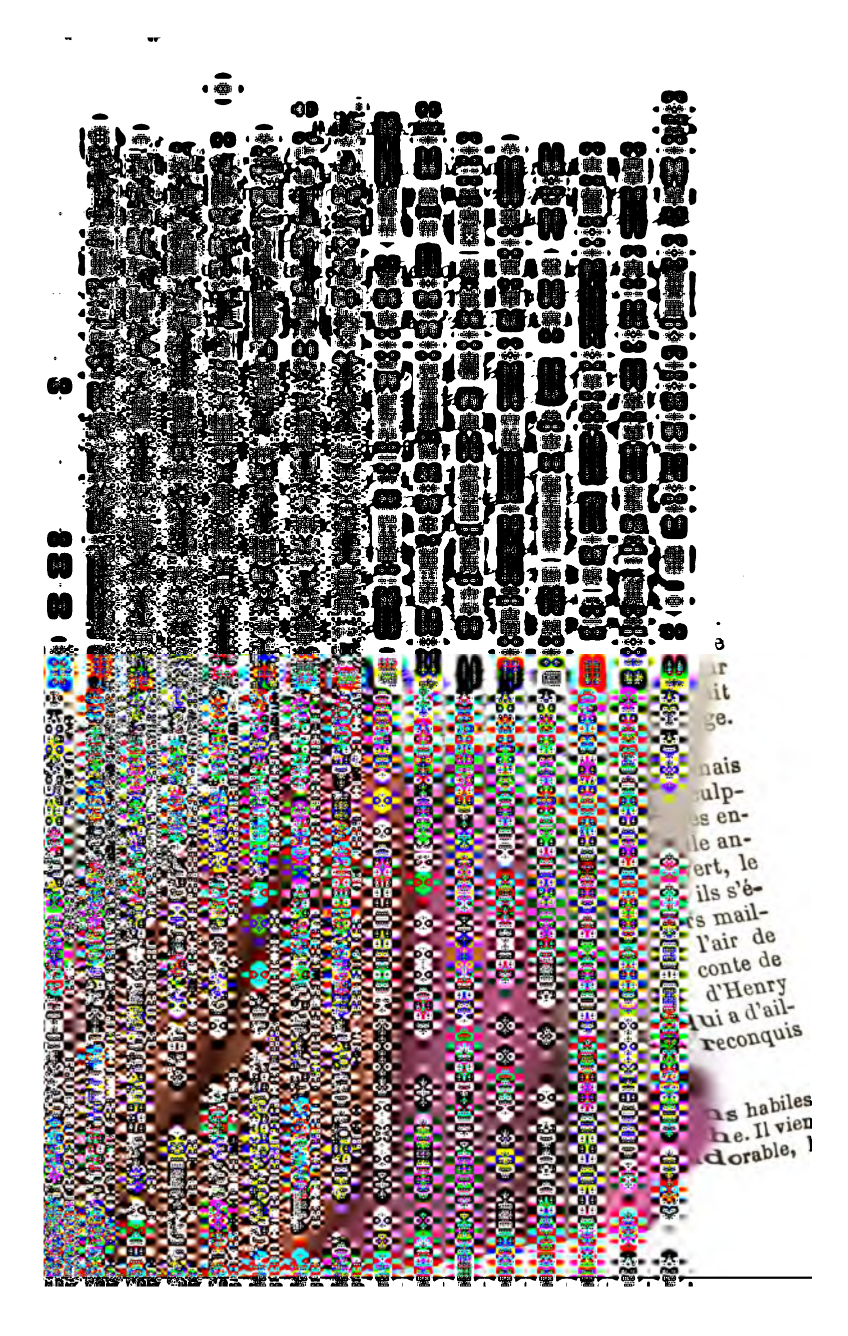
Pendant la représentation, un petit garçon d'une huitaine



…te aux
…au Pa-
…Martin,
…ue que
…frères.
…ait une
…ntinue;

…nbach a
…us agite
… ou s'il
…urs est-
…ilement
…modérée
… tourné,
…ni nous,
…tent des
…, — un
…es creu-
…pératif,
…nces. Il
…enbach !

…mps au-
…ortant le
… visage.
…mun avec
…nouvelle,
…la musi-
…isit, qu…



ar
it
ge.

nais
culp-
es en-
le an-
ert, le
ils s'é-
s mail-
l'air de
conte de
d'Henry
ui a d'ail-
reconquis

s habiles
e. Il vien
dorable,

d'années, placé au balcon, se levait parfois et, riant de ce bon rire des enfants qui n'ont pas de raisons de grimacer la gaieté, applaudissait bien fort de ses petites mains. Ce qu'il applaudissait n'était pas toujours de l'esprit le plus fin, mais il y avait tant de joie naïve et sincère sur sa figure de gamin, que la salle se laissait entraîner et riait avec lui. Voilà un genre de *claqueurs* qu'on pourrait certes utiliser. Trois ou quatre enfants de bonne humeur, disséminés çà et là, feraient beaucoup pour le salut des comédies.

Celui-ci m'a rappelé le bon temps du théâtre Comte, où la petite salle fourmillait de têtes blondes, où dans les loges remplies jusqu'au bord, les nourrices berçaient parfois les spectateurs trop jeunes qui protestaient en pleurant. Il fallait voir ces représentations! Théodore de Banville les a chantées — ou fustigées — dans ses *Odes funambulesques :*

Figure-toi, lecteur, une boîte malsaine,
Des lauriers de papier couronnent l'avant-scène,
Où vous voyez se tordre avec un air moqueur,
Des camaïeus bleu-tendre à soulever le cœur.

Les pièces qu'on y jouait étaient de misérables berquinades, mais toutes indistinctement enlevaient leur public. Souvent aussi on y donnait de charmants vaudevilles. On trouverait de petits actes agréables signés d'Émile Vanderburch, dans ce répertoire moral qui portait, sur sa couverture, la fameuse épigraphe :

Par les mœurs, le bon goût, modestement il brille,
Et sans danger la mère y conduira sa fille.

Outre les artistes qui avaient débuté chez lui et dont les noms, au foyer, brillaient dans des cartouches, comme ceux des prix d'honneur dans le cabinet d'un proviseur : Colbrun, Williams, Hyacinthe, Émile Taigny, etc., le théâtre minuscule avait des acteurs célèbres qui faisaient courir le *tout Paris* enfantin. Rubel et Poulet, les deux comiques, étaient adorés de ce public de collégiens et de bonnes d'enfants. S'il m'en souvient bien, ils étaient fort amusants. Figurez-vous deux petits hommes, Poulet bossu, Rubel la figure écrasée, tous deux d'une laideur curieuse! On vendait leur biographie dans les entr'actes, plus d'un spectateur de dix ans enviait cette gloire éclatante et brûlait de la leur disputer.

Leur théâtre disparu, les deux compères ont erré je ne sais où. J'ai vu Rubel un moment au théâtre des Folies-Saint-Germain, mais veuf de sa verve, attristé, tout semblable à un roi découronné. Poulet, lui, a quitté le théâtre. Il vit de souvenirs, et il faut l'entendre raconter les belles soirées qui ne reviendront plus, les *premières* de *Jocko* ou du *Petit-Poucet*.

Il y avait bien aussi les acteurs enfants, de pauvres êtres rachitiques qui se consumaient chaque soir, rendus phthisiques par le carbone, Fanfans Benoîtons lugubres qui restaient petits, éternellement noués et rabougris. Mais on en défendit l'exhibition.

Tout lauréat de collége avait alors ses entrées au Théâtre-Comte en présentant ses prix au contrôle. Quand venait le mois d'août, la queue se formait dans le passage, les parents tout fiers, les lycéens, leurs volumes sous le bras et leur couronne de papier vert par-dessus leurs képis. Ils attendaient tout rayonnants, tout anxieux aussi. Lorsque les bureaux s'ouvraient, le contrôleur, homme grave, donnait le billet de faveur au lauréat, avec une petite tape amicale. Oh! ce théâtre gagné par son propre travail, comme on le dévorait des yeux! Les représentations se terminaient par des fantasmagories, des chromatropes anglais. On éteignait le gaz dans la salle, et c'était un bruit, des cris, un tapage. Tout cela s'enfuit un beau jour.

En 1855, la vieille petite salle enfumée disparut, mais pour renaître de sa poussière, transformée, tapissée, sculptée, dorée sur toutes les nervures. Adieu les vaudevilles enfantins! C'était le tour des sauteries musicales. Quelle antithèse! Les élégants vinrent parader, le gilet ouvert, le camélia à la boutonnière, à ces mêmes places où ils s'étaient assis enfants. Les *anonymas* montrèrent leurs maillots et leurs diamants, où l'on prêchait jadis sur l'air de « *T'en souviens-tu?* » la *Morale en action*. Le conte de Berquin ou de Bouilly finissait comme un roman d'Henry de Kock. Puis on s'est lassé de l'opérette même, qui a d'ailleurs de si vastes domaines, et le vaudeville a reconquis son terrain.

Je souhaite qu'il le garde.

J'aime ces petits actes légers qui, entre des mains habiles, tournent si facilement à la comédie. Voyez Labiche. Il vient de donner au Palais-Royal une petite satire adorable, la

Grammaire. Mais combien de mois d'antichambre il lui a fallu faire! La *Vie parisienne* occupait la scène. Impossible de placer Hyacinthe et Geoffroy dans la même soirée! De cette façon le Palais-Royal se trouve avoir deux troupes · sa troupe d'opérette et sa troupe de comédie. Celle-ci malheureusement a de grandes chances pour ne pas jouer souvent. C'est dommage. Avec le seul nom d'un acteur comme Geoffroy, on devrait faire recette. Personne ne représente comme lui les bourgeois vaniteux et grognons, les sots, l'égoïsme bon enfant. Dans la *Grammaire* il est parfait.

Ancien marchand de bois, il s'est retiré à la campagne, et là, rêvant les honneurs, il compte bien devenir un jour maire de sa commune, conseiller général, député — qui sait? ministre. Pour le moment il se contente de briguer le titre de conseiller municipal. Il lui faut donc rédiger des proclamations, faire des actes de candidat. Ce n'est pas une mince affaire. Le malheureux ne sait pas, mais pas du tout l'orthographe. On le voit le nez dans un livre, on le croit un savant fieffé; pas du tout: il étudie la grammaire. C'est sa fille, un ange brun, qui lui échenille son style. Et voilà qu'on la demande en mariage et qu'on parle de l'emmener à Étampes, et, de plus, pendant qu'elle est absente, un électeur influent vient demander un certificat à Geoffroy qui écrit certificat avec un *s*. Il faut voir les anxiétés du malheureux, et comme il dissimule chaque mot douteux sous un pâté d'encre. La *Grammaire* a franchement réussi. Elle est bien jouée par Lhéritier et par une toute jeune fille, mademoiselle Worms, qui était encore il y a un an un *enfant prodige*. Et quand on songe que, pour obéir au goût du jour, Labiche, ce comique charmant, d'une observation si fine et si bonhomme, Labiche un moment a voulu, lui aussi, écrire des féeries !

Avec la *Grammaire*, le Palais-Royal donne la *Poudre aux yeux*, qu'il a empruntée au Gymnase, et une pièce posthume de Lambert Thiboust, la *Puce à l'oreille*. Lambert Thiboust a fait mieux. Désiré débutait dans le rôle d'un mari qui découvre sur un tronc d'arbre le nom de sa femme enlacé à celui d'un cousin, qui se croit trompé et qui porte une voie de bois à son avocat en disant : « Plaidez contre eux : voici leur correspondance. » Désiré *charge* trop. C'est un bouffon, ce n'est pas encore un comédien. Je souhaite qu'il fasse comme Pradeau, qui nous a si fort

étonnés par ses progrès. Priston est amusant au possible et tout à fait naturel.

Mais passons. Je tiens à dire un mot de cette transformation de l'Athénée dont je parlais en commençant.

J'avais eu cette vague idée le jour de l'ouverture de cette salle de conférences, et, par une prescience qui n'a rien de bien surprenant, je voyais par avance, à la place de M. Yung et de M. Legouvé, sur cette même estrade transformée en plancher de théâtre, Léonce et Tacova débitant leurs lazzis. Il n'y a pas en France, et c'est un grand malheur, de public suffisant pour alimenter une salle de lectures ou de causeries. Tandis qu'en Angleterre on se presse, chaque soir, en dix endroits différents pour entendre un Faraday vous parler physique et chimie en racontant l'histoire d'une chandelle, ou un Dickens vous réciter, en l'accentuant de la bonne façon, un chapitre de ses romans, en France on éprouve une sainte horreur pour tout ce qui peut ajouter quelque chose aux connaissances courantes. On ne va guère écouter un orateur qu'avec l'espoir d'être amusé, non pas avec le désir d'être instruit.

Ce professeur improvisé qui monte, en tremblant un peu, dans une chaire libre, est tenu non pas de remplacer Michelet silencieux ou Quinet absent, mais simplement Arnal ou Numa; il est payé pour faire rire. La plupart des gens n'allaient à l'Athénée que parce que les stalles y coûtaient moins cher que dans d'autres théâtres ou encore parce qu'ils n'avaient pas trouvé, à l'Agence des théâtres, de places pour la *Grande-Duchesse de Gérolstein*. L'Athénée, à leurs yeux, ne devait pas être la succursale du collége de France, mais le succédané du Palais-Royal ou des Variétés.

Aussi qu'est-il arrivé? Les conférenciers qui ont bravement pris leur parti de cette humeur ou dont le tempérament allait bien avec les dispositions du public, ont réussi à intéresser, à instruire, tout cela sans façon, causant comme au coin du feu, conférenciant comme entre la poire et le fromage, et disant, à la bonne franquette, leur façon de penser — qui n'en était pas plus mauvaise. Mais les autres, car il y en a d'autres, passionnés, ardents, tout prêts à affirmer un droit, à défendre une vérité, à plaider contre une injustice, ont paru quelque peu dépaysés, leur verbe trop haut a détonné dans cette salle et devant ces loges. C'est terrible de défendre Jean-Jacques ou Diderot, ou la statue

de Voltaire, devant des lorgnettes indiscrètes qui vous interrogent et vous menacent. On parle de liberté, de principes, et l'on devine avec terreur que ces jolies femmes qui vous écoutent, s'inquiètent de quoi? de la coupe de votre habit ou de la tournure de votre nez.

Et puis, il faut naviguer entre de continuels écueils, ne point blesser un auditoire qui se cabre, ne pas indisposer une administration qui facilement prend la mouche. Ballotté de Charybde à Sylla, l'orateur est pris entre le danger d'une froideur trop grande et celui d'une passion trop forte. Il lui faut refouler au profond de son cœur tout ce qui lui vient aux lèvres de brûlant et de coloré, et si, emporté par son émotion, le malheureux se laisse aller à affirmer sa conviction et sa foi, une rapide interdiction l'attend à la porte et le prie de n'en rien plus faire à l'avenir, et de gârder ses discours pour ses chenets.

Qu'est-ce que l'enseignement libre où l'on ne peut librement parler? J'imagine que cette crainte de trop dire a paralysé plus d'un orateur. Je suis certain, en outre, que des conférences où l'orateur se fût chaleureusement mis en contact avec son auditoire eussent réussi complétement. A la salle Barthélemy, où pourtant aucune parole factieuse ne fut prononcée, mais où des orateurs habiles trouvèrent le moyen de sous-entendre bien des choses, le succès des conférences fut très-grand. Des milliers d'hommes en sortaient réchauffés, instruits, et le cerveau comme assaini (1).

C'est que cette maudite liberté est la cause du succès en bien des entreprises. Partout où vous voyez un échec, cherchez les entraves. La liberté des théâtres, par exemple, qu'on salua si vivement, il y a deux ans, et qu'on reçut comme le Messie, n'a produit encore, il faut bien l'avouer, aucun résultat. Elle a fait naître quantité de petits théâtres voués à l'opérette en question, à la folie-vaudeville, à la revue de fin d'année; mais pas un théâtre sérieux, pas une scène présentable. Et pourquoi? Parce qu'en réalité on a bien la liberté des théâtres, non la liberté dramatique. Le maçon peut construire la salle, l'auteur ne peut, comme il

(1) La liberté de réunion, si discrètement *octroyée* qu'elle ait été, vient de donner raison à mon opinion sur les conférences. Depuis que les Jules Simon, les Bancel, les Pelletan, les Gambetta peuvent parler à la foule, la foule écoute et la parole a son public, comme le théâtre. (Mai 1869.)

l'entend, bâtir sa pièce. Croirait-on qu'on interdit à un auteur polonais, M. Christien Ostrowski, de faire représenter deux de ses pièces : l'une, *Edwige de Pologne*, parce que le sujet est polonais; l'autre, *Françoise de Rimini*, parce que le sujet est italien?

Les libertés incomplètes ont je ne sais quoi d'illogique dans leur indécision. Pourquoi puisque le théâtre est libre, ne supprime-t-on point, par exemple, ce *droit des pauvres*, impôt directement perçu sur les directeurs de théâtres qui ne sont pas toujours riches — et sur les pauvres eux-mêmes qui vont au théâtre comme tout le monde? Si l'exploitation d'un théâtre est une industrie comme toutes les autres, pourquoi cette taxe qui force le directeur à hausser d'autant le prix de ses places, sa marchandise à lui? Depuis longtemps le théâtre n'est plus une industrie coupable et n'a pas besoin de ce *denier de rachat* que la religion lui imposa jadis, « à cause que le peuple sera distraict du service divin et que cela diminuera les aumônes. » Les hospices jouissent d'un droit qui sent son moyen âge. C'est un vasselage véritable que la Révolution avait aboli et qu'on a rétabli, comme tant d'autres choses. Le denier de rachat! La paix est faite pourtant entre l'Église et les coulisses, et surtout lorsque l'Église y trouve un intérêt.

Quand, pour citer un fait en passant, les troupes d'acteurs qui parcourent la province arrivent dans une ville où elles ne rencontrent point de salle de spectacle, elles jouent au hasard de la rencontre dans les granges, dans les salles de mairie, et c'est l'église qui, moyennant tant, leur loue ses chaises et ses bancs pour faire asseoir les spectateurs, perçoit-on aussi sur cette location un *droit des pauvres*?

Longtemps la place de parterre de la Comédie-Française valut *quarante-quatre sous*. Pourquoi quarante-quatre et non quarante, chiffre rond? Parce que le droit fixe du dixième de la recette brute au profit de l'administration des hospices avait forcé le théâtre à augmenter tout net d'un dixième le prix de ses places. Il est évident que, si les hospices touchent un million par an (et ils prélèvent davantage) sur les recettes des théâtres, c'est un million pris absolument dans notre poche. La charité est une belle et bonne chose, mais je ne serais point fâché, et beaucoup pensent comme moi, de faire mes libéralités moi-même.

IX

Théâtre-Français : Reprise du *Duc Job*. Got. — *Une Fantaisie*, pièce en trois actes, de M. Glais-Bizoin.

12 août 1867.

Le Théâtre-Français, qui se plaît aux antithèses, a repris le *Duc Job*, de M. Léon Laya ; c'est l'antipode d'*Hernani*. Comme sept années seulement vous changent une pièce! Le *Duc Job* à présent est méconnaissable.

Quand on le joua pour la première fois, beaucoup s'accordèrent à dire que c'était là vraiment un tableau fidèle de notre société, tableau cruel même en certains endroits. Huit années ont-elles donc suffi pour modifier aussi radicalement nos mœurs, que des personnages, qui semblaient assez noirs en 1859, puissent paraître en 1867 les meilleurs compagnons, les plus candides et les plus charmants du monde? Cela est ainsi pourtant. Qu'est-ce que la famille David à côté de la famille Benoîton? Qu'est-ce qu'une jeune fille qui calcule son budget de mariage à côté d'une jeune fille qui va aux courses le jour même de son mariage? La muse de l'arithmétique est devenue la muse de l'argot. On décernerait aujourd'hui des prix Montyon à des gens à qui l'on eût volontiers donné des étrivières! Tant de chemin en moins de huit ans!

Le *Duc Job*, qui fit durant plusieurs mois la fortune du Théâtre-Français, assura la réputation de M. Léon Laya. Jusqu'alors M. Laya, seul ou dans ses pièces en collaboration avec Bayard, n'avait jamais obtenu que des demi-succès, de ces terribles succès d'estime qui sont comme des morceaux de sparadrap sur les blessures de l'amour-propre. Une seule fois, avec cette jolie comédie de l'*Etourneau*, il avait enlevé les bravos véritables; mais, en 1859, l'*Étourneau* était depuis longtemps oublié. Les *Jeunes Gens*, les *Pauvres d'esprit*, malgré leurs qualités aimables, avaient été accueillis sans fracas.

Le *Duc Job*, au contraire, fut un succès éclatant et qui surprit profondément tout le monde : le directeur, les acteurs et l'auteur lui-même ; car non-seulement on ne s'at-

tendait guère à un tel accueil, mais à la Comédie-Française on redoutait la première représentation. Le *Duc Job*, reçu d'abord sous un autre titre, ne fut pas, s'il m'en souvient bien, joué sans difficultés; un instant même, on parla, je crois, de ne point le jouer du tout. Ce fut Got qui tint bon, et, par amour de son rôle, défendit l'auteur vaillamment, accéléra les répétitions et enleva la redoute. Le premier soir, quel triomphe! Les comédies, jusque-là, étaient représentées cinquante, soixante jours de suite. C'en était fait, l'ère des pièces centenaires venait de s'ouvrir.

Ce grand succès avait plusieurs causes. Et tout d'abord les jeunes gens pauvres — pauvres avec cent mille francs en portefeuille — étaient fort à la mode. M. Octave Feuillet achevait à peine de conter l'histoire de ce malheureux Maxime de Champcey, qui songe à se brûler la cervelle parce qu'il n'a plus qu'une liasse de billets devant lui — quarante ou cinquante mille francs, — juste ce qu'il faut pour mourir de faim. Puis le duc Job parlait haut, trop haut peut-être, et, fanfaron de puritanisme, affichait nettement ses vertus en cravachant les vices du voisin. Ce soldat en congé avait dû servir dans un régiment commandé par le colonel Desgenais. Tout cela fit qu'on le reçut à bras ouverts. Il prit, rue de Richelieu, un billet de logement pour six mois.

Je doute qu'il y demeure cette fois aussi longtemps; non pas que la pièce ne soit estimable. Elle est vraiment honnête et fort amusante; mais ses impossibilités maintenant vous sautent aux yeux, et son style traînant, sans accent, sans vigueur, finit par vous choquer singulièrement. L'auteur s'essouffle à poursuivre le mot d'esprit, mais devant lui le papillon s'envole obstinément. Impossible de le piquer dans le dialogue. Telle scène, fort longue, comme celle du déjeuner, — sans compter l'exposition du premier acte, — s'écoule sans un trait qui réveille l'attention. Ajoutez que les caractères non-seulement paraissent invraisemblables, mais finissent par irriter.

Je n'admets point, par exemple, que le duc Job ait le droit de se poser ainsi en censeur de la société. Qui lui en a confié le mandat? Qu'a-t-il fait pour porter par-dessus son habit noir la toge de Caton? Je sais bien, il est caporal; cela ne suffit pas. Le beau mérite de s'embarquer pour l'Algérie, un jour d'humeur, et parce qu'on est exas-

péré de ne point faire à Paris la figure que l'on voudrait! Endosser la casaque du chasseur d'Afrique, ce n'est pas résoudre un problème, c'est le tourner. Voilà un homme qui a, tout compte fait, cent vingt mille francs liquides à sa disposition et qui se drape fièrement dans sa pauvreté imaginaire, méprisant avec affectation les millions du prochain. Il pourrait, labourant sa terre, — puisque l'industrie heurte ses préjugés,— semer cette petite fortune et la grossir, gentilhomme campagnard, utile du moins à quelques-uns.

Non, il se fait soldat. Encore si c'était par goût! mais point. Ce duc est un pur désœuvré qui donne des coups de sabre aux Arabes et leur fend la tête en disant : *Pauvres diables!* Qu'il ne s'imagine pas, du moins, que ses épaulettes lui donnent le droit de morigéner ses contemporains sur l'air de la *Casquette du père Bugeaud.*

C'est l'habitude qu'ont la plupart des auteurs dramatiques de fournir ainsi un uniforme à leurs personnages quand ils veulent les rendre d'un degré plus intéressants. Il est reconnu au théâtre qu'un jeune premier, retour d'Afrique, a des qualités supérieures, comme un vin retour de l'Inde. Il faudrait cependant s'entendre. Le duc Job se vante bien haut d'avoir revu dans la poudre, en montant à l'assaut, la boucle blonde qui voltige sur le front de sa cousine, — ce qui prouve que ce chasseur d'Afrique est aussi sentimental que les guerriers de Paul de Molènes. Je le plains volontiers, parce qu'il souffre; mais j'admire autant que son héroïsme en képi l'héroïsme bourgeois de son cousin Achille qui, par amour pour une jeune fille plus riche que lui, par dévouement et par devoir, abdique sa jeunesse, quitte le buisson fleuri pour l'âpre sillon, travaille, cherche, se met à la torture et se multiplie, étouffe en lui ses aspirations d'artiste, et se couche sur des colonnes de chiffres après avoir rêvé, lui aussi, de passer sa vie en bâillant aux étoiles.

M. Léon Laya aime à vanter les vertus méconnues des petits et des humbles; il est l'auteur des *Pauvres d'esprit.* Mais, en vérité, il les méconnaît lui-même, ces vertus de tous les jours, ces obscures abnégations, ces héroïsmes du foyer... Achille David vaut le duc Job; bien mieux, dans sa lutte acharnée, le banquier peut-être est plus courageux que le soldat.

Quel besoin M. Laya avait-il encore de donner à la for-

tune de Valette — le boursier émissaire de la comédie — une origine louche, presque scandaleuse? Je ne sais pourquoi, mais je le plains, ce Valette. Si M. Laya a cru pourfendre en lui l'agiotage contemporain, il a fait fausse route, il s'est trompé, et j'ai bien peur qu'il n'ait un peu injustement raillé le travail. Certes, ce pauvre Valette n'est pas la fine fleur de la chevalerie; devant de certaines sensibilités, devant des délicatesses charmantes, it a des ébahissements qui font sourire. Il est gras comme Sancho et ne comprend guère les maigres sublimités de Don Quichotte; mais, après tout, il est le fils de ses œuvres, il a souffert longtemps, pauvre employé à douze cents francs, cloué à son bureau, tandis que le duc Job promenait fièrement sur le boulevard sa misère dorée; il a fait son devoir modeste, et quand la fortune lui a jeté entre les mains, par hasard, cinquante mille francs qui lui semblent tomber des nues, il les a doublés, triplés habilement, achetant et revendant des valeurs sans tromper personne, et rendant service à ceux dont il faisait les affaires. M. le duc de Rieux a vraiment le mépris trop facile.

Et lorsque quatre millions improbables descendent d'une *gloire*, comme dans une féerie, sur le fumier garni de billets de banque du duc Job, le duc de Rieux le refuse-t-il donc, cet héritage d'un vieil avare qui a laissé son fils mourir de faim? Non; et pourtant ces millions fantastiques ont une source trouble. De combien de souffrances sont-ils faits? Combien de vilenies a-t-il fallu additionner pour former leur total? Ils arrivent d'ailleurs là pour tout gâter, et l'idée de la pièce et le caractère du duc Job. Je ne demande pas mieux qu'on prêche l'austère vertu du désintéressement, qu'on mette à l'ordre du jour la générosité la plus large, et qu'on acclame un peu au théâtre la pauvreté qu'on siffle dans la rue; mais encore ne faudrait-il pas la noyer, au dénouement, sous une pluie d'or. Tout votre édifice alors s'écroule sous ce déluge. Adieu vos arguments! La vertu empochant ses titres, ce n'est plus la vertu, c'est Danaé. Le duc Job, millionnaire, prend de soudaines attitudes de satisfait. On devine qu'il va bien vivre, boire, dormir, donner des neveux à son oncle et ne plus se soucier du reste, et les esprits chagrins ne manqueront pas de dire qu'il y avait comme de l'usure dans son désintéressement.

Les acteurs avaient fait beaucoup, il y a huit ans, pour le succès de la comédie, et non-seulement les acteurs, mais aussi la mise en scène. On se rappelle l'étonnement du public au troisième acte, lorsqu'on servit le déjeuner du marquis, non pas un déjeuner de théâtre, mais un pâté véritable et des côtelettes, et de la salade et du sauterne décoré de toiles d'araignées, cette Légion d'honneur des bouteilles. On ne disait pas seulement : « Comme cette pièce est honnête, comme elle amuse, comme elle console ! » mais : « Comme Got mange avec appétit ! quel aimable convive que Provost ! » On éprouvait, à voir cette scène, la satisfaction que ressent tout rassasié ou tout affamé devant une table joyeuse, — de l'envie ici, du désir là. Cet habile duc Job ne se contentait point de toucher le public au cœur, il lui caressait encore l'estomac : double qualité.

Puis Got, qui jusque-là avait tant fait rire, venait de se montrer émouvant et dramatique comme pas un. Une larme double de prix lorsqu'elle sillonne un masque comique. Succès donc de générosité, succès de surprise. En pareil cas, il faudrait se bien garder d'interrompre les représentations, sous peine de rompre le fil qui unit l'auteur au public. Je ne dis pas que le fil soit rompu.

Cette reprise aura servi à mettre davantage en lumière un jeune homme, M. Masset, qu'on avait remarqué déjà dans des rôles épisodiques, particulièrement dans le confident de *Don Juan d'Autriche*. Il a fort bien joué le rôle du jeune David, le musicien épris de chiffres. Il a la voix profonde, d'un timbre mordant et fier ; avec cela, une rare correction de tenue. « C'est un Geoffroy jeune, » disaient autour de moi de vieux habitués. Qu'on lui donne un rôle, M. Masset aura un nom.

Monrose est toujours amusant et bredouille à ravir les indécisions de David le père. Mademoiselle Nathalie n'a que quelques phrases à dire, elle les dit bien. Mademoiselle Émilie Dubois sera bientôt un peu marquée pour son emploi. Elle débite gentiment, avec une grâce parfaite ; mais les étonnements de la petite fille commencent à paraître affectés sur son visage de jeune femme. Madame de Girardin, qui lui fit sa réputation jadis, pourrait bien, en fin de compte, lui avoir rendu un méchant service en la condamnant aux pensionnaires mutines à perpétuité.

Provost n'est plus là ; c'est Talbot qui le remplace. Quel

dommage! La pièce y perd considérablement, et le rôle du vieux marquis de Rieux passe maintenant comme inaperçu. Talbot est excellent dans certaines pièces du répertoire, dans l'*École des Femmes*, dans l'*Avare*, où il apporte tout son zèle, son énergie, qui va parfois jusqu'à la dureté. Mais justement parce qu'il est parfait dans l'*Avare*, il ne pouvait qu'être médiocre dans le marquis de Rieux. Il lui fallait de la distinction, et il n'en a guère; de l'émotion, et il n'en a pas. Lorsqu'il s'attendrit, levant les bras au ciel, il semble entamer un prône et discourir, tandis que Provost, avec son bon sourire indulgent et narquois, sa belle tête spirituelle, conseillait doucement, causait. De ce rôle d'oncle Gâteau, Talbot a fait le marquis Harpagon.

En revanche, Got est resté toujours sûr de lui. Voilà un personnage composé de pied en cap : geste, son de voix, jusqu'à l'accent, jusqu'au tic de la caserne, tout est noté, rendu sans affectation. Il a des gaietés naïves d'enfant et des désespoirs d'homme. Lorsqu'il sanglote sur le canapé, devant son amour brisé, au souvenir de son ami mort, il atteint la vérité la plus poignante; il donne à cette prose assez molle un relief inattendu. Got a d'ailleurs trouvé sa véritable voie le jour où il s'est attaché à rendre ainsi, dans toute sa saisissante cruauté. la douleur moderne, la vie, l'émotion contemporaines. Il est des nôtres, on le sent; il est de notre temps par toutes ses fibres, par sa façon de comprendre et d'agir. Le duc Job fut la première étape qui devait le conduire à Giboyer. D'autres inventent, il étudie; d'autres imaginent, il regarde; d'autres ont l'élégance, il a l'énergie; ils ont la tradition, il a la vérité. C'est un artiste.

Aucune autre nouveauté sur la scène, ouvrons les livres. M. Glais-Bizoin vient de publier à Saint-Brieuc une comédie en trois actes, qu'il aurait pu appeler le *Mariage de lord Byron*. Cette comédie, Byron la raconta un jour lui-même, dans un repas, avec son ironie de Satan irrésistible : « La nuit de mes noces, dit-il, je m'éveillai en sursaut; la lampe était allumée, éclairant les rideaux rouges dont le reflet jetait sur les draps une lueur de flamme. Je me crus bonnement en enfer, et j'allais discuter avec le diable, lorsque j'aperçus ma femme. Je n'étais pas encore damné! C'était bien pis, j'étais marié! » Il ne s'agit pas, au surplus, dans la pièce de M. Glais-Bizoin, de ce mariage

historique, mais d'un roman inachevé de la jeunesse de Byron.

En France, où l'on parque assez volontiers un homme dans une spécialité, en l'obligeant à ne pas sortir de son cercle de Popilius, il nous paraît fort étonnant qu'un homme politique songe à faire épouser Gabrielle à Alfred une heure après avoir tenté le mariage plus difficile du pouvoir et de la liberté. Ailleurs, au contraire, rien de plus simple et M. Disraëli écrit un roman entre deux documents diplomatiques.

Mais M. Glais-Bizoin nous raconte très-spirituellement comment il a été conduit à publier, après le *Vrai courage, Une Fantaisie;* c'est le titre de la pièce nouvelle. M. Haussmann est cause de tout. On démolissait chez le député, les maçons régnaient dans un nuage de poussière et ne couronnaient pas l'édifice. Impossible de vaquer à une sérieuse occupation. M. Glais-Bizoin laissa donc le *Bulletin des Lois* pour les *Mémoires de lord Byron*, et il y trouva le sujet d'une comédie. L'écrire au milieu de ce tohu-bohu poudreux, c'était un moyen de se distraire. Et puis le député se souvenait d'une parole que lui avait adressée, au retour de Genève, M. Camille Doucet, qui dirige les théâtres d'une main sûre, comme Hippolyte ses coursiers :

— Faites donc des pièces qui ne soient pas politiques et vous aurez la paix avec la censure et votre préfet.

Ah! cette fois, si M. Demanche s'oppose à la représentation d'*Une Fantaisie* sur le théâtre de Saint-Brieuc, il aura tort. La politique n'est pour rien dans l'intrigue, à moins qu'on ne découvre dans les sentiments de Byron pour la Grèce une allusion aux Crétois révoltés. La censure est si clairvoyante!

En ce cas, M. Glais-Bizoin serait capable de porter sa *Fantaisie*, non plus à Genève, mais à Bruxelles ou ailleurs. Il n'est pas Breton pour rien.

Vous avez vu cet homme au teint brun, tout pétillant d'alacrité malgré son âge, la barbe noire, le regard vif, deux flammèches sous de gros sourcils, chauve, ardent, maigre, le geste prompt, un joli sourire à demi-railleur sur des lèvres qui soulignent finement ses propos. M. Glais-Bizoin, causeur charmant, trouve le moyen de se faire écouter sans se faire entendre ; il représente, dans l'opposition, le tirailleur infatigable, toujours au feu, le fusil chargé de menu

plomb et qui fait balle. Chose curieuse, cet acharné combattant, harcelant sans répit l'adversaire, piquant, mordant, est le plus doux, j'allais dire le plus timide des hommes. Sa conviction est doublée de politesse; il y a sous cette fébrile énergie une bonhomie singulière. Il a, comme pas un, l'affabilité et la finesse de son pays, unies à la solidité de cette forte race armoricaine, et manie finement les majorités hostiles au Palais-Bourbon et ailleurs.

Lors des dernières élections pour le Corps législatif, les paysans assemblés d'un petit village, près de Saint-Brieuc, discutaient tout haut les mérites divers des candidats en présence, et, arrivant au nom de M. Glais-Bizoin, hochaient la tête et fronçaient les lèvres. On avait dit de lui bien des choses, mais tout d'abord, et surtout qu'il n'était pas pour le *temporel*. Le temporel! c'était grave; M. le curé l'avait déclaré en chaire. Le temporel, ce mot qu'ils ne comprenaient pas tous, sonnait bien aux oreilles des braves gens. Le temporel leur paraissait singulièrement respectable. « Jamais, disaient-ils — au hasard, — nous ne voterons pour un homme qui ne veut pas du temporel. Vive le temporel! »

M. Glais-Bizoin, averti, prit son chapeau et s'en alla droit au village.

— Eh bien! mes amis, quoi? qu'y a-t-il?

— Il y a, il y a, dit l'orateur de la bande, que tout le monde ici prétend que vous ne voulez pas du temporel. Et pourquoi n'en voulez-vous pas, du temporel?

— Vous en voulez donc, vous? Savez-vous ce que c'est que le temporel?

Ils se regardaient d'un air surpris qu'ils voulaient rendre fin.

— Écoutez, dit M. Glais-Bizoin, vous avez un curé, n'est-ce pas? Il dit la messe dans son église! Eh bien! voudriez-vous que M. le curé allât à la mairie et qu'il présidât le conseil municipal?

— M. le curé? Ah! non! ah! vraiment non!

— Eh bien! mais c'est le temporel, cela! Le pape est curé et il est maire en même temps, comprenez-vous? sans compter que le pape est caporal par-dessus le marché.

Tout le village secoua d'un coup son amour-propre du temporel, et M. Glaïs-Bizoin fut nommé haut la main.

Cet esprit-là, cet esprit de situation, bistouri aiguisé, qui

taille brusquement ces pleins à-propos, il l'a tout entier apporté à la Chambre, où les *reporters* complaisants veulent bien reconnaître qu'il a l'air de Belzébuth, et qu'il remue sur son banc comme un diable dans un bénitier. Il a mis encore une bonne partie de sa verve dans cette *Fantaisie* qui nous montre le Byron légendaire buvant de l'hydromel dans des crânes, et se fait lire d'un bout à l'autre très-agréablement.

X

Les cantates au théâtre. — Odéon : Reprise de *François le Champi.* — *Œuvres complètes de W. Shakespeare,* traduites par F.-V. Hugo.

18 août 1867.

C'est la semaine des cantates; on en a exécuté un bon nombre, jeudi dernier, de toutes les façons sinon de toutes les couleurs, et malgré ce débordement de poésies, rien assurément n'est changé en France. Nous n'avons pas même un poëte de plus.

Je profite de l'occasion pour attaquer ici un préjugé fort répandu. — On croit généralement, et non sans raison, à l'apparence, — que la cantate est une œuvre de complaisant et que les rimeurs qui l'équarrissent sont immédiatement chamarrés de croix, et comblés de priviléges. Il n'en est rien. La cantate, au contraire, est essentiellement une œuvre d'abnégation. Tout au plus rapporte-t-elle une médaille qui ne se revend point cher, un salut de la chanteuse qui l'a exécutée et une rebuffade du directeur qui l'a reçue, en supposant que le directeur ne l'ait pas composée lui-même. Aussi bien suis-je un peu forcé de croire que les *cantatiers* qui confectionnent ce genre de produit et livrent ainsi leur enthousiasme à jour fixe, sont des gens parfaitement convaincus, célébrant tour à tour la guerre et la paix, le canon et la charrue, le fusil Chassepot et les maisons modèles, pour le simple plaisir de célébrer quelque chose et de chanter quelqu'un. Affaire de tempérament.

D'autres, il est vrai, alignent leurs rimes dans le seul but de gagner cinquante francs, mais on ne les prend qu'une

fois à cette glu. Les cinquante francs, en effet, s'envolent promptement en fumée. On paie le « poëte » comme un simple vaudevilliste; on lui compte sa cantate au prix d'un acte écrit en vile prose, et la cantate a tout au plus deux représentations. Encore, si on l'exécute deux fois de suite, est-ce pour utiliser les faisceaux de drapeaux tricolores. Ce n'est pas là une fortune. Notez que, la plupart du temps, et comme il arriva l'an passé à un pauvre diable de rimeur, la direction retient, sur le *tant pour cent* à payer à l'auteur, le prix des copies qu'il a fallu faire pour distribuer les strophes aux acteurs. D'une trentaine de francs, ôtez vingt francs et davantage, reste au malheureux une vingtaine de francs pour solde de son zèle, vingt francs et la médaille qui se fait longtemps attendre.

Encore le Mont-de-Piété ne prête-t-il pas sur cette œuvre d'art, et faut-il se livrer à beaucoup de démarches avant de parvenir à s'en débarrasser. Ceci soit dit pour les chanceux. Je pourrais nommer, en revanche, un poëte qui, l'an passé, pour une cantate exécutée, non point sur un petit théâtre, mais sur une des principales scènes de genre, toucha net, frais de copie déduits, *trois francs cinquante centimes*. Ceci est exact. En vérité, voilà qui n'est pas fait pour encourager les faiseurs de cantates. Mais ont-ils vraiment besoin d'être encouragés?

L'Odéon a repris *François le Champi* après le *Marquis de Villemer*. C'était le moyen de ne point déchoir,

François le Champi fut le premier succès, — et il fut si grand! — que remporta madame Sand au théâtre. En 1840, elle avait risqué *Cosima*, un drame florentin, excessif, tourmenté, chargé en couleur, et le public avait assez mal accueilli ce début. Le romancier revint à ses romans. Pendant près de dix ans, cet échec le tint éloigné de la scène. Il ne faut pas compter, en effet, le prologue joué en avril 1848 sous le titre : *le Roi attend*. C'est une scène éloquente et rien de plus. *François le Champi* allait surprendre et séduire tout le monde. La pièce bénéficia de l'accueil fait au livre. Elle arrivait fort bien d'ailleurs. Les révolutions politiques sont les saisons favorables aux pastorales littéraires, et George Sand planta sa houlette entre deux pavés de barricades.

Ses paysans firent fureur. Leur joli verbiage à la berrichonne courut Paris comme s'il eût marché avec les bottes

de sept lieues de l'argot. On ne s'inquiéta point de savoir si ces braves gens, tous honnêtes, avec de petits défauts qui même ont leur charme, venaient de labourer la terre ou de chanter des couplets de Sedaine à l'Opéra-Comique. On les adopta dès l'abord. C'est que le Champi prenait le public par l'émotion. Cet Antony sans colère et sans couteau était le plus séduisant des fermiers. Il fut embauché.

Ces paysans-là feraient, d'ailleurs, à côté des rustres de Balzac ou des gueux d'Henri Monnier, une singulière figure. Comparez-les encore aux bêtes fauves de La Bruyère, qui n'ont de l'homme que le nom. Les paysans de George Sand ont dû servir à Trianon. Il semble qu'on les ait aperçus déjà dans les opéras de Favart. Ils ont les ongles roses et le parler délicat. Leur humeur est affinée et leur vêtement d'étoffe choisie. Nous avions vu avant eux la *Chercheuse d'esprit.* Ils sont plus ou moins des chercheurs de sentiment.

Mais si la pièce n'a point cette vérité relative qui naît de la condition même des personnages, elle a du moins la vérité supérieure du cœur humain. Ces fermiers élégants ne sont peut-être pas des paysans, ils laissent du moins leur rudesse campagnarde dans la coulisse; mais avant tout ce sont des hommes. Ils vivent et souffrent comme nous. La sincérité de leur passion est évidente, leurs caractères logiques et bien étudiés sont tracés de main de maître. Quel portrait charmant que celui de Madeleine, douce et aimable femme, toute confuse de rencontrer un amoureux chez son Champi! Quelle jolie figure de paysanne coquette que celle de la Mariette! Plus accentuée dans le roman, elle est moins perfide dans la comédie et tout aussi jalouse, tout aussi bien dessinée. La silhouette de la Sévère est tracée d'un trait net et ferme. En somme, et pour prendre mes points de comparaison dans la peinture, tout cela n'a pas la solidité et la brutalité saisissantes des toiles de Millet, mais plutôt le charme honnête et la fraîcheur saine des tableaux de Greuze. Et c'est par cette grâce, par ce charme que *François le Champi* a réussi. C'est une pièce honnête et qui, pour ainsi dire, sent bon.

J'y reviendrai, pour parler de l'interprétation présente que je voudrais comparer aux interprétations passées. J'ai vu madame Laurent, dans ce rôle de Madeleine, touchante, attristée, singulièrement émouvante. J'y ai vu aussi made-

moiselle Ramelli. C'est M. Raynal, qui joue le Champi, et Paul Deshayes le rôle de Jean Bonnin. Je tiens à les revoir. J'aurai de cette façon l'occasion de parler un peu plus longuement du théâtre de madame Sand. Aujourd'hui, je veux vous entretenir de Shakespeare. Il est assez curieux que George Sand, dont le génie dramatique s'accommode fort bien d'une certaine froideur, ait voulu se mesurer un jour avec ce Shakespeare, le plus libre des génies, qui n'admet aucune entrave, nulle gêne, et briserait d'un coup les conventions que respecte l'auteur du *Champi*.

Après avoir, dans les *Vacances de Pandolphe*, tenté d'acclimater chez nous les personnages sémillants de la Comédie-Italienne, Georges Sand essaya de ramener aux proportions de la scène française une des plus charmantes comédies de Shakespeare, *Comme il vous plaira*. C'était passer de Cythère ou de Watteau à la forêt des Ardennes et des pelouses aux rochers. Je crois bien que les deux tentatives échouèrent.

Jusqu'à présent, d'ailleurs, sauf l'*Hamlet* de M. Paul Meurice, et peut-être l'*Othello* d'Alfred de Vigny, aucune traduction de Shakespeare mise à la scène n'a réussi à attirer le public français, à le remuer profondément. Ce n'est point, certes, une preuve de l'infériorité de ce public. Shakespeare, si admirable et si grand, semble mal à l'aise dans la cage réglementaire, où, comme un lion captif, on le cadenasse quand on le traduit. Le jouer tel qu'il est, c'est l'impossible, il est vrai ; mais le corriger, c'est l'amoindrir. Non pas que je tienne fort aux *concetti*, aux accès de mauvais goût, aux sous-entendus grossiers qui sont comme les verrues du colosse.

Ne poussons jamais jusque-là le fanatisme pour les hommes. Mais qui sait si, sous le prétexte de choisir, on ne sacrifie pas, et si l'on n'abat point une tige mère en voulant couper une branche gourmande ?

Shakespeare est fait pour être lu, étudié, consulté. C'est la mine où l'on doit creuser, chercher le plus énorme arsenal d'idées qui soit au monde. Qu'on s'y plaise, qu'on y demeure, qu'on vive là, dans son atmosphère, et qu'on se réchauffe à sa flamme, rien de mieux. On en sort raffermi. Le fer y devient acier. Mais c'est dans le livre, c'est-à-dire dans Shakespeare lui-même, qu'il faut chercher Shakespeare.

M. François-Victor Hugo vient d'achever justement le

travail qu'il avait si vaillamment entrepris. Le dernier volume, le dix-huitième de sa traduction vivante et complète, paraissait il y a quinze jours. Cette fois, nous avons un Shakespeare à nous. Le travailleur a fait pour lui ce que la Convention fit pour Schiller : il l'a naturalisé Français. Ce travail a pris dix années, et plus que cela, à ce jeune homme; dix ans de recherches patientes, de labeur infini; dix ans pendant lesquels il a fallu remonter aux sources, remuer les archives, traduire les monceaux des vieux chroniqueurs saxons, des *novellieri* italiens, interroger Shakespeare dans l'œuf, le suivre dans son propre travail, dans sa vie, dans ses amitiés, dans ses lectures de tous les jours. Œuvre de sacrifice entreprise pour la France et loin de la France, œuvre d'un exilé volontaire qui dédie son labeur à la patrie...

Livre, qu'un vent t'emporte
En France, où je suis né...

Shakespeare ne peut pas être un livre de chevet, un de ces auteurs amis qu'on fréquente sans cesse, qu'on interroge à toute heure, qui jamais ne vous quittent. Il est d'un vol trop haut, d'une race géante, et, s'il vous charme, il vous écrase. Ce sont des génies d'un ordre, non pas inférieur, mais plus intime, que l'on adopte pour les consulter, pour vivre avec eux comme côte à côte ; c'est Montaigne, c'est un La Rochefoucauld, ou un Vauvenargues, les moralistes, les causeurs. On ne va guère à Shakespeare qu'aux heures des grandes émotions, des terribles souffrances où la passion demande des consolations farouches ou de sombres excitants.

Et pourtant si l'on songe bien, que de coins discrets dans cette végétation robuste ! A côté des torrents qui hurlent, déracinent les rocs et se déchaînent furieux, combien de ruisseaux jaseurs qui rient doucement sur le sable et vous invitent à leur chanson. Il y a aussi un moraliste, et un moraliste fort pratique, voyant clair et disant juste, dans ce poète qu'on a voulu nous peindre comme emporté par son imagination, sorte d'inconscient inspiré qui, nous assure-t-on, obéissait, pris d'un magnétisme superbe, à des voix que lui seul entendait. Ainsi la légende partout vous poursuit. Dans son *Histoire de la littérature anglaise*, il a plu à M. Taine de nous peindre sous ces cou-

leurs un Shakespeare plutôt *sublimé* que sublime, nerveux, sensible, exalté, sans frein, « mélange de l'animal et du poëte, » et poussant l'inspiration jusqu'à la démence.

On sait quel est le système que M. Taine développe avec un rare et vigoureux talent depuis une dizaine d'années. Étant donné un homme, machine intellectuelle, découvrir en lui la faculté maîtresse, le ressort moteur qui fait tout agir, et montrer le jeu des rouages autour de cette pièce principale. On devra rechercher ensuite quels sont les résultats de l'influence climatérique et de l'action des milieux sur la machine, et les faire soigneusement connaître, absolument comme on marque l'action du froid ou de la chaleur sur le pendule. Rien n'est plus simple, et le problème a, comme on voit, une précision mathématique. Le malheur est que les solutions trouvées ne sont pas toujours exactes, par cette raison simple que les données sont très-souvent fausses. Pour ce qui regarde Shakespeare, M. Taine est arrivé à découvrir ceci : « Shakespeare fut une grande imagination agitée, et comme battue par de grandes passions. Il aima, souffrit, mena joyeusement une vie très-accidentée, et rendit, avec la force et l'exaspération de son tempérament, les images qui se présentaient à lui un peu comme des hallucinations ou des rêves. »

C'est singulièrement rapetisser Shakespeare et c'est aussi le calomnier. Il y a loin du Shakespeare réel, amoureux sincère, et par conséquent trompé, confiant et par conséquent trahi, au Shakespeare de la légende, sorte d'aventurier épique, poète de sac et de corde, bohême promenant à la cour et dans les tripots ses fantaisies et ses élégances. M. Taine ne me paraît pas avoir choisi entre l'histoire et la tradition, il ne me semble pas avoir compris le *sérieux* de cette existence, la profondeur de ces passions courageusement étouffées, la grandeur de cette vie qui commence par l'orage et finit noblement dans un repos laborieux.

Tous les hommes de génie se ressemblent par quelque côté ! Il y a du Molière dans Shakespeare. Au fond, ce sont deux misanthropes. Leur amour rentré est devenu de l'ironie. Ils sont aigris l'un et l'autre et se vengent. Ils méprisent. Le Jacques de *Comme il vous plaira* est, comme on l'a fort bien dit, un Alceste de la Renaissance. Mais ce Jacques lui-même a un frère, et, en fait de colère et de haine, un frère aîné. C'est Timon, *Timon d'Athènes*. Jamais là

misanthropie ne jeta des malédictions aussi éloquentes. Jamais prophète aussi irrité ne fit pleuvoir sur une société qui se pourrit des paroles plus audacieuses. « Honnies soient donc toutes les fêtes, les sociétés, les cohues humaines ! Timon méprise son semblable comme lui-même ! Que la destruction enserre l'humanité ! » Celte fois Alceste est bien dépassé. Les deux génies se peignent d'ailleurs eux-mêmes dans leur œuvre. Plus patient, Molière étudie un homme et Shakespeare, l'humanité. Alceste est un misanthrope, Timon est la misanthropie.

Shakespeare — et voilà ces torrents de rage aussitôt expliqués — Shakespeare était d'un temps où l'homme souffrait, écrasé. On comprend les douleurs de ces heures lourdes et sinistres, en lisant les lamentations de ses personnages. Le monologue d'Hamlet est comme la plainte de tout un siècle. L'histoire sombre de ces temps souligne ses œuvres. Il écrivait, pour ainsi dire, les pieds dans le sang. Et il souffrait. Non de ses propres maux, l'âge était venu et avec lui la fortune. La *cruelle* des Sonnets du *Passionate Pilgrim* était oubliée depuis longtemps. Le poëte n'avait qu'à vivre heureux, j'entends à se laisser vivre. Mais le pouvait-il ? Cet homme d'*imagination*, c'était un homme de conscience.

Il ne lui suffisait point, comme le veut M. Taine, d'*obéir* au génie qui lui dictait ces drames terribles ou ces comédies rayonnantes, qui faisait apparaître devant lui le spectre de Banquo ou voltiger le char de la reine Mab. Il voulait encore protester, élever la voix au nom des faibles, crier justice, fût-ce dans un coin de son œuvre, et quitte à *ne* pas être écouté.

C'est ce côté non-seulement humain, mais humanitaire, que l'historien de la *Littérature anglaise* n'a pas vu ou qu'il n'a point voulu regarder ; ce sont ces appels jetés à l'avenir, ces plaintes poussées au nom des petits, que *le* commentateur de Shakespeare n'a pas entendus. Cris déchirants, qui étonnent, et qui font, en ce temps où la hache d'Élisabeth jette ses reflets rouges, l'effet de consolants anachronismes. Ce Shakespeare qui maniait si bien l'Horreur, il inventa encore la Pitié !

Shakespeare démocrate ! Eh ! oui, vraiment. On ne peut lui refuser ce titre. Il y a dans le *Roi Lear*, par exemple, ces échappées qui sont comme des illuminations soudaines

sur sa pensée. Ce roi, chassé, errant sous la pluie, dans la campagne, seul avec son fou et un serviteur, trouve une hutte abandonnée, et il y entre. « Il faut peu de chose pour vivre, » se dit-il. C'est le mot de Napoléon après Waterloo. Mais le roi Lear ne songe pas seulement à lui, il songe aux autres. Sa pensée maintenant va jusqu'aux pauvres diables qu'il traitait jadis en mendiants, et que maintenant il va appeler mes frères : « Pauvres indigents tout nus, dit-il, où que vous soyez, vous que ne cessent de lapider ces impitoyables orages, *têtes inabritées, estomacs inassouvis*, comment, sous vos guenilles trouées et percées à jour, vous défendez-vous contre des temps pareils? *Oh! j'ai pris trop peu de soin de cela... Luxe, essaie du remède;* expose-toi à souffrir ce que souffrent les misérables, pour savoir ensuite leur émietter ton superflu. »

C'est la morale évangélique, dira-t-on. Soit. Mais avec je ne sais quelle fière vertu plus mâle. Le roi Lear, — c'est-à-dire Shakespeare, — conseille, en effet, le sacrifice et prêche la pitié, non par l'âpre et égoïste désir du ciel, mais par la soif, par l'amour profond de la justice.

Parfois aussi ce Shakespeare, poussant l'ironie jusqu'à la cruauté, nous montre la poussière d'un Alexandre « bouchant le trou d'un baril de bière. « Où sont vos garanties? demande Hamlet aux morts, où sont vos baux, vos francs-alleux et vos droits seigneuriaux? » Il va plus loin encore, et, riant d'un terrible rire, il fait dévorer les majestés par les gueux et passer un souverain par l'estomac d'un pauvre. « Eh bien ! fils Hamlet, demande le roi, où est le corps « (le corps de Polonius)?— A un souper, répond Hamlet, où « il ne mange pas, mais où il est mangé : une certaine so- « ciété de vers politiques est attablée autour de lui. Le roi « gras et le mendiant maigre ne sont que des services diffé- « rents, deux plats pour la même table. Un homme peut « pêcher avec un des vers qui ont mangé d'un roi, et un « mendiant manger le poisson que ce ver a servi à attraper.» « —Où veux-tu en venir?— A rien, mon père, si ce n'est à « vous dire comment un roi peut faire un voyage à travers « les boyaux d'un mendiant. »

Mais cela est fait pour être lu. Supposez cette infernale plaisanterie jetée à un parterre français, elle soulèvera des murmures. Lisons donc Shakespeare. Allons à lui, puisqu'il peut si difficilement venir à nous, sur nos théâtres, et

remercions M. François-Victor Hugo de nous avoir permis de l'étudier et de nous avoir aidé à le comprendre.

Le critique Johnson qui, par-dessus toutes choses, craignait la mort, disait souvent à ses amis que ce qui l'effrayait le plus au monde, c'était l'idée qu'il entrerait un jour dans « une vie où il ne pourrait plus lire Shakespeare. » Ce Johnson a fait à Shakespeare bien des partisans en Angleterre. M. François-Victor Hugo, en ce cas, sera pour le *Vieux Will* comme un Johnson français.

XI

La situation dramatique en 1867.

26 août 1867.

On commence à s'apercevoir que le théâtre, ce théâtre français qui fut une de nos gloires, est assez malade et ne bat plus que d'une aile ; on le dit à la chambre, on l'écrit dans les journaux, et M. Eugène Pelletan et M. Edmond About se donnent la main pour constater le dépérissement de l'art dramatique. Encore ne sont-ils pas les seuls ; les moralistes et les observateurs ont pour auxiliaires les gens du métier :— « Le théâtre se meurt, disait, il n'y a pas fort longtemps, M. Régnier, l'acteur, et il ne sera bientôt plus question de notre art. Avant dix ans, ceci triomphera de cela, et le spectacle aura tué le théâtre. »

Je viens de lire un très-spirituel article d'Edmond About sur la Situation Dramatique en 1867. C'est le bilan de l'art de la scène déposé à l'office des théâtres. M. About nous dit là comment le théâtre, qui vivait par les Parisiens, meurt étouffé par les provinciaux, les Américains et les Russes. Paris s'en va, l'étranger arrive ; le *tout Paris* intelligent et curieux, amateur expert des choses théâtrales, est remplacé par un *tout le monde* avide et pressé qui se jette en glouton sur notre littérature dramatique et l'avale rapidement, entre deux stations de voyage, comme on prend en toute hâte un chocolat au buffet d'un chemin de fer. Cette foule, qui ne connaît guère ni notre langue, ni nos mœurs, se contente d'un grain de mil et ne se permet de rien juger.

Elle est là pour tout voir, en passant, en courant, et, sans savoir pourquoi, elle fait nombre, nous chassant à coups de roubles ou de dollars de nos fauteuils d'orchestre. C'est du moins ce qu'affirme M. Edmond About.

Je veux bien que les étrangers soient pour quelque chose dans la crise ; cependant ne les accusons pas trop. Ils vont aux inepties comme ils iraient aux chefs-d'œuvre, et, pour continuer ma comparaison, ils ne se plaindraient point sans doute, si, lorsqu'ils descendent de wagon, on leur offrait, au buffet, un bouillon réchauffant au lieu de je ne sais quelle eau de vaisselle. Ils se pressent à nos féeries, à nos opérettes, aux deux centièmes représentations de nos revues, parce que le programme et les affiches leur annoncent des revues, des opérettes et des féeries. Ils ne collaborent pas à nos *parisianismes*, ils les acceptent. Souvent ils s'en amusent, parfois aussi ce tapage les ennuie. Ils vont d'ailleurs où va la foule, sans parti pris, et portent leur argent à *Hernani* aussi bien qu'a la *Grande-Duchesse de Gérolstein*. J'imagine même qu'ils savent établir une différence entre mademoiselle Favart et mademoiselle Schneider. Que si la Porte-Saint-Martin représentait *Marion Delorme* ou le *Comte Hermann*, au lieu de la *Biche au Bois*, elle ferait, je gage, autant d'argent.

N'accusons personne que nous, Parisiens, qui avons fait le succès de ces bouffonneries, et qui commençons à nous en mordre les ongles ; — ou plutôt n'accusons que nos fournisseurs habituels, et tout d'abord les directeurs. — Les directeurs ont, pour s'excuser de monter ainsi des pièces à paillons, à décors, à dompteurs plus ou moins dévorés, une raison bien simple : — *Ces pièces-là font de l'argent ; les autres n'en font pas !* — Et comment le savez-vous ? Vous n'en jouez plus d'autres, ou, quand vous en jouez, votre troupe, désorganisée, déshabituée des planches, indécise, fait l'effet d'une troupe de débutants. Pendant six ou huit mois, en effet, les malheureux acteurs, éloignés de la scène, promènent un peu partout leur inactivité et leur dégoût, voient passer le temps de leur engagement sans rien créer, sans se produire, et perdent, dans un long ennui, l'oreille et l'habitude du public.

Le directeur les paie, il est vrai, ces acteurs pendant ce temps. Il pourrait tout aussi bien les congédier. Les gens d'un rare talent eux-mêmes ne lui servent à rien. Il les

remplacera quand il voudra par un truc nouveau. Son rôle et son métier de directeur sont bien simplifiés. Il ne s'inquiète plus des pièces à examiner, à recevoir, à corriger : tout cela prend du temps et n'est pas bon à grand'chose. Ses seules occupations consistent à aller chercher à Londres quelque clown en renom ou quelque nouvel appareil d'éclairage. Et quand il a laissé dormir les pièces dans ses cartons, laissé vieillir ses comédiens dans les cafés qui avoisinent leur théâtre : — Je monte encore une féerie, nous dit-il; il le faut bien: le public n'aime plus que *ça!*

Le public est, avant tout, d'humeur obéissante. Il est bien rare qu'il choisisse. Il prend ce qu'on lui donne, et plus nous allons, plus les choses se passent ainsi. On l'a mis en goût d'opérettes et de folies, il va aux opérettes, tout naturellement, et parce qu'on ne joue pas autre chose. Il n'est pas affamé, comme on veut bien le dire, d'horrible et de pimenté. Le *Juif errant* de l'Ambigu lui suffirait amplement sans Flageolet et sans Clodoche. Il suffit bien sans bêtes féroces, quoique l'on eût cette fois ou jamais l'occasion de montrer les lions du dompteur Moroch, M. Machanette remplissant pour un soir l'emploi de Batty.

Le public est plus débonnaire qu'on ne pense, et c'est même dommage. S'il donnait plus souvent son avis, on mettrait certes beaucoup moins de sottises sur son compte. Mais il se résigne, il laisse faire. D'ailleurs, quel moyen a-t-il de se plaindre ? On a proscrit le sifflet. C'était encore un coup, le *Feuilleton du lundi* du spectateur.

Eh! bien, s'il faut parler net, ce public regrette tout ce qu'on lui prend chaque jour et n'accepte qu'à défaut d'autre chose les ballets qu'on lui présente. Il regrette le drame, par exemple, et je regrette avec lui cette forme hardie et vaillante, où la passion se heurtait au comique, et permettait toutes les combinaisons; je regrette jusqu'au mélodrame d'hier, cent fois préférable aux inepties en quinze et vingt tableaux d'aujourd'hui. Le public — je parle du parisien, du *tout Paris* du paradis — veut être ému, quoi qu'on dise, et remué dans ses fibres intimes; il est tout content de donner sa larme après son argent; devant le drame il se courbe, écoute et pleure; devant la féerie, il se contente de gouailler. Et ce *tout Paris*-là, je vous en réponds, réclame autre chose que les bouffonneries qu'on lui montre. On supprime un peu partout le parterre, ce vieux par-

terre légendaire, souverain juge, maître des destinées des pièces. Dira-t-on encore que c'est la faute des étrangers? Certes oui, puisqu'ils demandent des fauteuils d'orchestre et que, la location ne pouvant leur en fournir assez, on en crée de nouveaux, on en installe d'autres, en rognant sur les places inférieures. Mais les entrepreneurs de théâtre, on l'avouera, y sont bien aussi pour quelque chose.

Je vous garantis que l'homme de talent, le nouveau venu qui s'emparera puissamment du drame, qui polira cette épée rouillée et la saura manier avec vigueur, trouvera du premier coup un public tout préparé pour ses audaces. La tâche n'est pas facile, certes, il faut renouveler le drame, ou plutôt le chercher simplement dans notre existence même, dans nos vices actuels, dans nos passions du moment, dans la *Vie moderne*, faire non de l'archéologie, mais pour ainsi dire l'anatomie contemporaine. Le succès est à ce prix. On vous comprendra alors, on vous écoutera ; public d'habitués foule de passage, tout suivra. Quelle partie à jouer pour un débutant, et sans être un Shakespeare!

Le drame est si bien dans le sentiment du publié que non-seulement au boulevard, mais dans des théâtres d'un ordre plus élevé, le spectateur, venu là pour voir une comédie de détails, réclame bientôt une action, exige au plus vite quelque chose de poignant et de saisissant, et permet à l'auteur de lui présenter une satire à cette condition que la satire sera doublée d'un drame. Victorien Sardou n'a garde d'oublier tout cela quand il fait une pièce. Il sacrifie inévitablement vers le troisième acte l'idée même de sa comédie à un drame qui se jette, pour ainsi dire, tête baissée, à travers la pièce, et s'impose jusqu'à la fin à l'attention du spectateur.

La comédie pure et simple ne suffit pas au public, et lorsque l'auteur a suffisamment montré, en trait accentués et nets, avec son habileté merveilleuse à quel vice ou à quel ridicule il s'attaque, d'un signe il relègue ses personnages à caractères au rang de comparses et fait occuper la scène par ses personnages à passions.

C'est la nécessité. Le public se fatiguerait des hors-d'œuvre, qui sont pourtant tout le repas, et demande un plat de résistance, qui n'est à tout prendre que l'épisode. Dans *Nos Bons Villageois*, par exemple, deux actes seulement sur cinq sont consacrés à la peinture des mœurs de village

Victorien Sardou nous présente ses types, les fait agir et défiler, et les congédie rapidement pour laisser la place à une action dramatique qui n'a rien à voir aux mœurs des villageois.

Primitivement, et sur le manuscrit de Sardou, *Nos Bons Villageois* avaient un acte de plus, ou, pour être exact, le deuxième acte, celui de la fête, était divisé en deux tableaux. On y voyait M. Morisson, le Parisien libéré, trônant au milieu de sa *campagne*, fier de ses choux, ébloui par les points de vue qu'il découvrait du haut de ses fenêtres, heureux comme un bourgeois de Daumier en rupture de comptoir. Puis surgissaient les tracasseries, les servitudes de voisinages. Grinchu venait tirer de l'eau de son puits; chassé par M. Morisson, il bouchait la vue du malheureux propriétaire en étendant devant ses yeux du vieux linge mouillé sur des cordes. Un autre empruntait des outils, marchait sur les plantes-bandes, jetait à bas l'unique poire que Morisson dévorait des yeux sur le poirier. En un mot, toute la pièce était là, dans ce tableau des misères du Parisien transplanté.

Aux répétitions, on s'aperçut que le tableau faisait longueur, on le supprima. C'était un petit chef-d'œuvre de caricature d'observation et de gaieté. Et pourtant, qui sait? il eût peut-être fait chavirer la pièce en impatientant le public, qui ne veut pas seulement de l'esprit, mais de l'émotion. Tel est le théâtre.

Victorien Sardou est d'ailleurs hors de cause et peut faire ce qu'il veut, commençant ainsi le drame vers neuf heures, après avoir amusé la salle pendant deux actes et lui avoir doucement présenté, sous forme de bagatelles de la porte, le sujet même, l'idée mère de l'œuvre. Mais qu'un auteur moins ancré que lui dans sa situation, apporte à M. Harmant ou à M. Montigny une pièce taillée sur le patron de ces comédies :

— Je n'oserais jamais jouer une telle pièce, répondra le directeur. Votre pièce commence trop tard et le public ne vous écoutera jamais jusqu'au troisième acte sans crier. Vous n'êtes point de ses amis.

Le public, c'est, on le voit, l'éternel bouc émissaire !

Un des hommes qui ont fait beaucoup pour le drame, M. Félicien Mallefille présentait, il y a un an, une pièce au Théâtre-Français, *le Doute*. La pièce fut aussitôt refusée. Et pourquoi? Parce que la conception en était « trop har-

die. » Proscrire la hardiesse de la scène, c'est condamner une littérature à la banalité. Mais que voulez-vous ? l'inévitable public revient encore là, et que répondre à des directeurs qui vous disent :

— Votre pièce est parfaite, je la jouerais volontiers, vous pouvez m'en croire, si je n'écoutais que mon sentiment ; — mais le public va se cabrer et jamais nous n'irons jusqu'à la fin.

Les directeurs traitent un peu le public comme l'administration traite ses administrés, et le croient généralement en tutelle. Ils lui laissent volontiers des lisières. Ils professent et pratiquent cet axiome terrible : Rien ne réussit au théâtre que ce qui a réussi déjà une fois.

— Pour que le public salue les situations d'une pièce, me disait l'un d'eux tout nettement, il faut qu'il les reconnaisse.

Avec de telles idées, la nouveauté devient la grande ennemie. On la met poliment et même impoliment à la porte, dès qu'elle se présente sous forme de manuscrit, et le théâtre demeure étroitement lié au même poteau comme une chèvre attachée qui brouterait toujours au même endroit. C'est à peine si de temps à autre quelque auteur *arrivé*, quelque gros bonnet de la scène, risque une situation nouvelle. Quant aux débutants, ce privilége leur est interdit. Encore les gens en renom hésitent-ils à se lancer dans cette aventure. Leur lit de billets de banque et de lauriers est fait ; ils n'ont qu'à s'y coucher, et rarement ils s'avisent de recommencer une campagne. Tout le monde n'ose pas jeter son bâton de maréchal dans les rangs ennemis pour aller l'y ramasser.

Nos maréchaux dramatiques ont tort, car presque toujours le succès est au bout de leurs audaces. Si *l'Ami des Femmes* sombre, *les Idées de Madame Aubray* réussissent, quoique la seconde pièce ne vaille pas à beaucoup près la première. — On a contesté *Maison neuve*, on accueillera de toutes mains la prochaine comédie de V. Sardou. Que M. Émile Augier, qui n'est pas l'homme des timidités, donne un pendant à son d'Estrigaud, la contre-épreuve vengera le portrait. — Le public peut bien s'effrayer une première fois, et se *cabrer*, comme disait l'autre, il se ravise bientôt, voit son injustice et la répare. J'attends la sœur cadette d'*Henriette Maréchal*, Pipe-en-Bois, au lieu

de siffler, apportera, ce soir-là, un battoir. La nouveauté, en fin de compte, séduit d'autant plus qu'elle déconcerte au premier abord. Mais pour qu'elle se produise, encore faut-il deux choses : plus d'audace chez les directeurs, moins de ciseaux aux mains des censeurs.

Les directeurs, la plupart du temps, engagés dans une ornière d'habitudes, de préjugés, de camaraderies, de préventions, s'embourbent et ne sortent plus des mauvais pas. Ils se cramponnent à leurs fournisseurs, s'attachent à un genre, ne voient qu'un seul point, souvent bien petit, sur la carte, et s'entêtent à demeurer là. Un seul exemple. Voici M. de Chilly qui, avant M. Faille, a fort habilement dirigé l'Ambigu ; il passe à l'Odéon et il y apporte les mêmes façons de traiter les choses. Ce n'est pourtant pas seulement la Seine pourtant qui sépare l'Ambigu de l'Odéon.

M. Alexandre Dumas père lui présente une traduction en vers de *Roméo et Juliette*. M. de Chilly la lui retourne immédiatement sous le prétexte que le théâtre est absorbé par une quantité de pièces en répétition. J'ai voulu savoir quelle « quantité de pièces » préparait l'Odéon. La vérité est qu'on y répète *les Beaux Messieurs de Bois Doré* de George Sand et M. Paul Meurice. La pièce est belle, je serai enchanté de la revoir là-bas, mais elle ne constitue pas un répertoire.

Voilà bien des reprises à l'Odéon, ce me semble, et sauf la *Vie nouvelle* et les *Deux Jeunesses*, nous n'y aurons pas vu, cette année, de bien nombreuses nouveautés. Il fut un temps, et qui n'est pas fort éloigné, où l'Odéon était comme le théâtre de la jeunesse, où tout naturellement allaient frapper les auteurs au début et les acteurs nouveaux. Il me paraît qu'il perd un peu, beaucoup de ce caractère. Nous en avons vu sortir les meilleurs acteurs, M. Thiron, M. Saint-Léon, mademoiselle Picard, madame Delahaye. M. de Chilly a cru pouvoir les remplacer par des artistes en renom qui font vedette, mais ne font pas troupe.

Or, pour un théâtre comme l'Odéon, l'important est d'avoir une troupe, un bataillon serré, hardi, passant bravement du répertoire aux nouveautés, et de Molière à Augier. Le répertoire ! M. de Chilly a l'air d'y attacher peu d'importance. Qu'on ne fasse pas jouer *Sophocle* en grec ou *Euripide* comme le fait M. l'évêque d'Orléans, je le conçois ; mais cependant qu'on ne nous prive jamais des

modèles. La direction de l'Odéon n'est pas une entreprise ordinaire. Il ne s'agit pas d'y faire fortune en engageant des comédiens dont les seuls appointements suffiraient à faire vivre trois ou quatre débutants, en prenant celui-ci au Vaudeville, celui-là au Gymnase, et cet autre au boulevard; il faut encore former une pépinière d'artistes, se souvenir qu'on est une façon de Conservatoire, une école, une succursale et comme une antichambre du Théâtre-Français.

Sans cela, il serait trop simple de toucher les cent mille francs de subvention du ministère, tous frais de loyer, chauffage et réparations payés, pour cultiver, sans plus de façons, sur la rive gauche le répertoire de l'Ambigu.

Après les directeurs, la censure.

La censure — que vous l'appeliez censure bravement ou commission d'examen, par politesse, — est le réfrigérant qui éteindrait toutes les ardeurs du monde et glacerait jusqu'au feu sacré le plus vif. Pouvez-vous écrire vraiment si quelqu'un rôde derrière vous, lisant par-dessus votre épaule les lignes que vous tracez? A plus forte raison se sent-on décontenancé lorsqu'on réfléchit que ce quelqu'un interviendra tout à l'heure dans votre rédaction et soulignera sans ménagements ce qu'il vous demandera d'effacer? Que de pièces avortées, délaissées, devant cette pensée seule que la représentation n'en serait pas possible!... Otez à l'auteur l'idée qui le soutient, l'espoir qui le réchauffe, la perspective de la lutte, face à face avec le public, il jette son sujet aux orties et n'y pense plus. Or, on ne saurait, avec la censure, être Racine ou Shakespeare. Que l'on présente *Athalie* ou *Macbeth* à M. Camille Doucet, il poussera les hauts cris et ne les laissera point passer.

Encore une fois, cependant, pour transformer le public ou plutôt, car je ne veux pas le calomnier à mon tour, pour le satisfaire, pour le saisir, pour s'emparer de lui tout à fait, il faut un théâtre libre, où se puissent faire entendre les paroles qui intéressent tout le monde. Les Parisiens ne vont plus au théâtre, ou ils y vont moins. Pourquoi? Parce qu'on leur offre là je ne sais quels menus frelatés ou réchauffés dont ils sont las ou qu'ils dédaignent. Quel plaisir bien vif peuvent-ils trouver à la contemplation des jupes de *Cendrillon* fanées par une campagne de six mois? Car, et je ne m'en plains pas, les pièces aujourd'hui durent plus que les guerres. Les Parisiens souhaitent autre chose, à coup sûr,

et ce n'est pas là leur rêve. Mais dès qu'on prétend réveiller l'attention par quelque vaillantise, les coups de crayon rouge se promènent sur les manuscrits avec acharnement comme des coups de sabre. On rend à l'auteur une œuvre mutilée et quasi-méconnaissable, quand on ne l'avertit pas obligeamment et préventivement, pendant qu'il est encore au travail, qu'il aurait tort d'insister et que sa pièce ne sera jamais représentée.

— Les costumes seuls nous déplaisent, a-t-on dit à un homme de talent qui préparait une pièce sur la Révolution. Nous avons été fort contrariés par les écharpes tricolores du *Lion amoureux*. On n'y reviendra plus.

On ne reviendra pas davantage, me dit-on, au théâtre de Victor Hugo. *Hernani* a été joué, *Ruy Blas* ne le sera pas. Est-ce encore là une querelle de costume?

Il y a deux ou trois ans, la Gaîté voulut remonter une pièce de M. Félicien Mallefile justement, *Glenarvon*, un de ces drames bouillants qu'on aimait si fort en 1835, et l'auteur s'était occupé déjà de modifier ce qu'il y avait peut-être d'excessif dans sa pièce, adoucissant une épithète ou rognant un panache, lorsqu'on lui fit savoir que *Glenarvon* ne pouvait pas être représenté. L'auteur s'informe, demande des raisons, — pourquoi en demande-t-il ? — On ne lui en donne pas. M. Mallefile, précisément alors, était en pourparlers avec un directeur pour la reprise des *Sept Enfants de Lara*, une des œuvres les plus mâles et certes les plus remarquables de la période romantique.

— Au moins, demande-t-il, pourra-t-on jouer les *Sept Enfants*?

— Pas plus les *Sept Enfants* que *Glenarvon*, pas plus *Glenarvon* que vos *Enfants blancs* ou que *Randal*. Tout cela est vraiment trop exalté.

— Mais savez-vous que vous proscrivez d'un seul mot mon répertoire tout entier ?

— Eh bien ! *faites-en un autre !*

« Faites-en un autre » est un mot sublime. L'auteur des *Mères repenties* le trouva pourtant quelque peu amer.

Voilà donc un homme, M. Mallefile, excommunié dans sa vie littéraire. Il n'est pas le seul. J'avais dit ici, l'autre jour, que la représentation de l'*Edwige de Pologne*, de

M. Christien Ostrowski, était interdite simplement parce que le sujet était polonais ; ce n'est point cela, et le prétexte est plus curieux encore. C'est parce que M. Ostrowski est polonais, qu'on ne lui permet pas de faire jouer son répertoire. On donne ainsi à un proscrit une singulière hospitalirér. J'ai lu ces tragédies prohibées, et je vous garantis qu'elles sont les plus honnêtes du monde. D'ailleurs, on les connaît. Les pièces de M. Ostrowski ont été représentées : *Françoise de Rimini*, en 1849, à la Porte-Saint Martin, et *Griselde* à la Gaîté, la même année ; *Edwige de Pologne* à l'Ambigu, en 1850, après avoir été reçue à l'Odéon ; d'autres encore ailleurs et vers la même époque. Mais depuis quinze ans, un *veto* absolu est mis sur ces tragédies et sur ces drames.

Par quelle raison ? M. Ostrowski l'a souvent demandé à M. Paccini, qui s'est contenté de lui répondre :

— Pas un costume polonais ne se montrera, mon cher monsieur, sur un de nos théâtres, et nous ne pouvons jouer la pièce d'un Polonais.

Et cela est si parfaitement exact que le *Wenceslas* de Rotrou, qui a été dernièrement représenté à Dreux, n'aurait pu l'être à Paris en vertu de l'ostracisme des fourrures et des brandebourgs polonais.

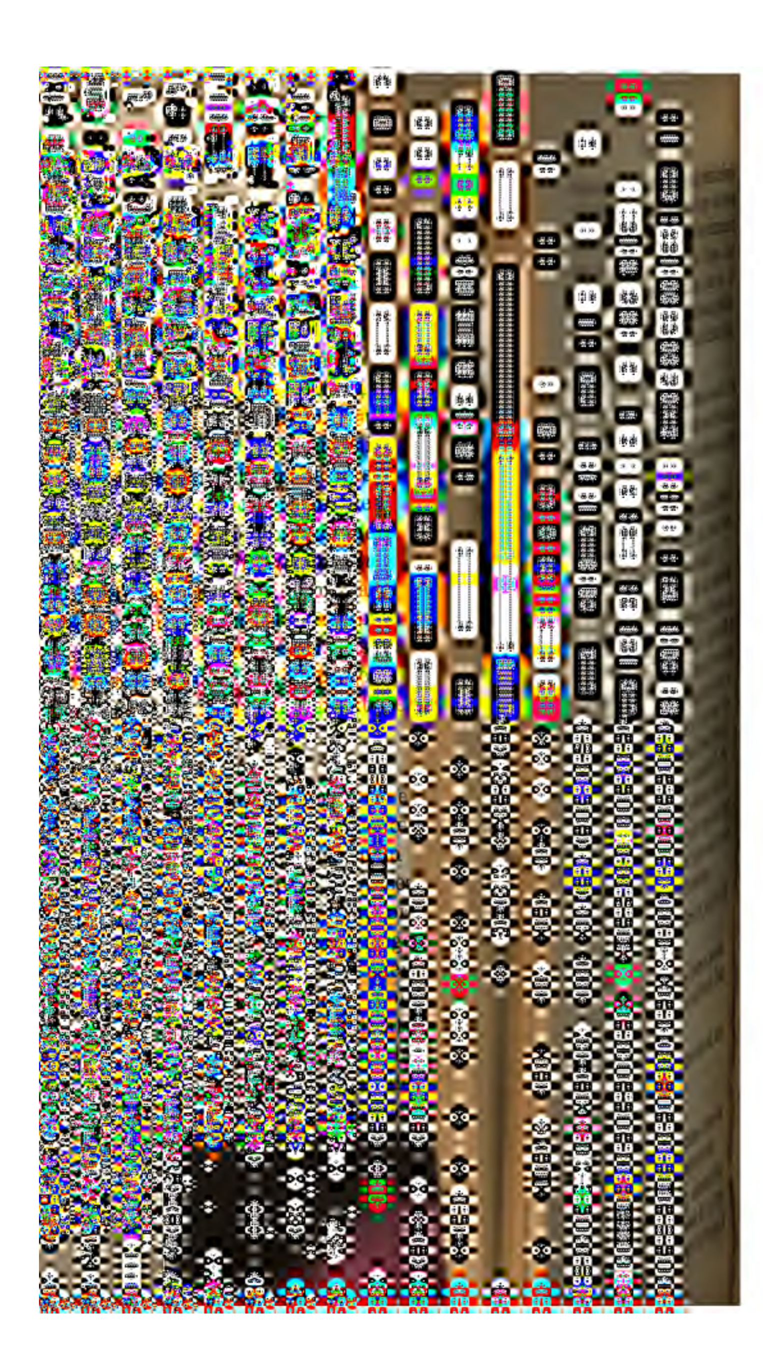
Il y a en tout cela un côté comique, mais on conçoit que le malheureux auteur ne s'amuse pas à considérer ce point de vue. Frappé dans son œuvre, dans son existence, dans sa bourse, désespéré, il brise sa plume et se croise les bras, regardant passer le cortége des pièces qui gambadent, lui qui rêvait les pièces qui font songer !

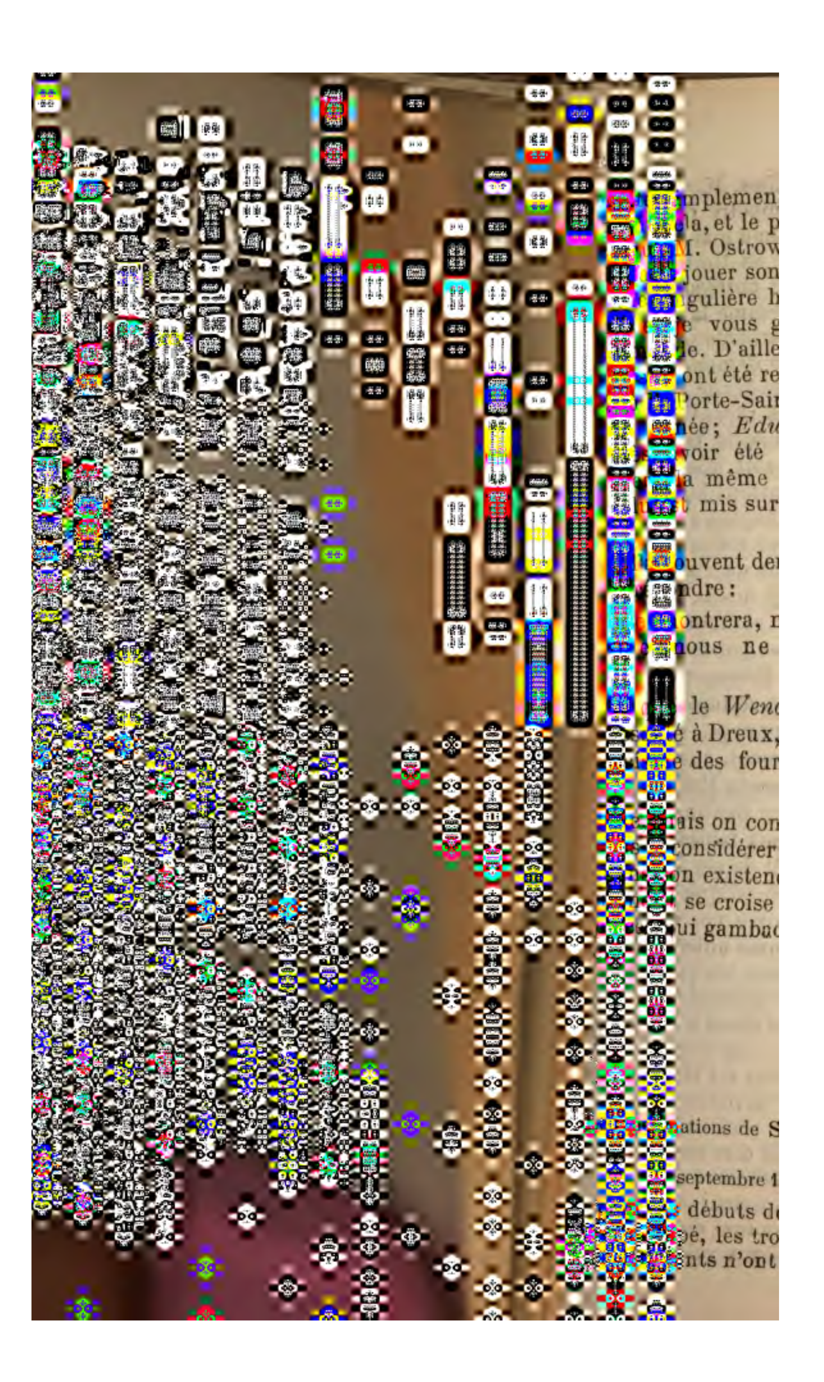
XII

Odéon : les *Fourberies de Scapin*. Les incarnations de Scapin.

9 septembre 1867.

L'Odéon donnait, l'autre soir, pour les débuts de mademoiselle Bode et ceux de M. Fernand Noé, les trois actes des *Fourberies de Scapin*. — Les débutants n'ont pas fait





mplemen
la, et le p
M. Ostrow
jouer son
gulière h
e vous g
le. D'aille
ont été re
Porte-Sai
née; *Edu*
voir été
la même
t mis sur

ouvent de
ndre :
ontrera, n
nous ne

le *Wen*
é à Dreux,
e des four

ais on con
considérer
on existen
se croise
ui gamba

ations de S

septembre 1
débuts d
pé, les tro
nts n'ont

Il me faisait rire! Ce Lafleur dirait volontiers à M. de Tufière : « Allons, saute, mon cher comte, il te faut amuser tes gens! » Ces Lafleur, ces Picard, ces Champagne ont déjà, comme on voit, l'humeur moderne. Ils cachent quelque part leur épargne et caressent l'espoir de l'achat d'une terre en leur pays. Ils font souche d'intendants et d'honnêtes gens, ils le disent tout haut dans *Turcaret*. Bientôt ils vont rêver de quitter la domesticité et tenter l'aventure de la vie libre à la belle étoile. Saluez, voici Figaro.

Le diable d'homme a l'horreur de la livrée. Il a lu les philosophes et respire comme un avant-goût de révolution. Il vise à s'échapper, il s'échappe. Il délaisse les antichambres qu'il méprise pour les bureaux; il souhaite non pas une place, mais un emploi; le comte Almaviva le recommande aux ministres, et les ministres le nomment garçon apothicaire. Mais on le dessert auprès des *puissances!* Les puissances, voyez-vous le mot, et croyez-vous que Scapin, en peu de temps, ait fait du chemin? Quand il pouvait soulever, du temps de Molière, quelques écus au bonhomme Géronte, comme dans les *Fourberies de Scapin*, le drôle était aux anges. Beaumarchais arrive, et ce ne sont plus les écus, mais le pouvoir qu'il voit en rêve, le pouvoir tout simplement.

Il se faufile vers les honneurs en attendant qu'il escalade franchement la place. Il est poëte; le démocrate se glisse, une guitare en bandoulière, dans la république des lettres. Quelqu'un qui n'est point Platon, l'en exile sans le couronner de fleurs. Et le rimeur devient aventurier. Alors il se moque des grands et les mord aux jambes. Valet ici, il est maître là. Scapin connaît la domination, et l'idée de l'honneur même entre dans cette cervelle féconde en expédients, et avec elle, l'idée de révolte : Almaviva lui reproche une réputation détestable! « *Et si je vaux mieux qu'elle? Y a-t-il beaucoup de seigneurs qui puissent en dire autant?* » Le feu, cette fois, est aux poudres. Nous retrouvons Scapin, devenu Figaro, à l'assaut de la Bastille.

Pendant la Révolution, le valet de comédie, transformé en *officieux*, est patriote à l'égal de son maître et parle, comme lui, d'un style sententieux, de son dévouement à la chose publique. Lorsque son maître est opposé à l'état

de choses, comme dans le *Modéré* de Dugazon, il le prend de haut, et son avis a tout l'air d'une sentence :

Il n'a du citoyen, en un mot, que la carte

dit de Modérantin, son maître, l'*officieux* Dufour. Et Modérantin est arrêté, lui et ses invités, au moment de se mettre à table. L'officieux, d'ailleurs, tombe vite dans le mélodrame. A proprement parler alors, le valet de comédie n'existe plus. Les benêts de Victor Ducange, de Pixérécourt, de Ducray-Duminil, toute une race de laquais niais et peureux, envahit la scène. Ils ont peur des brigands, ils ont peur des fantômes, ils patoisent lourdement de ridicules plaisanteries. Scapin est devenu Janot. Il faut attendre l'arrivée de Scribe pour voir apparaître les aimables laquais de vaudeville ou d'opéra-comique, chantant leur dévouement comme ils chanteraient *T'en souviens-tu?* ou vantant leurs qualités sur l'air *J'en guette un petit de mon âge.*

Aujourd'hui, le domestique n'a plus guère de caractère spécial. Scapin, en 1867, prend volontiers l'attitude de son maître, et ses goûts et ses façons d'être. Un valet de pied d'une altesse tranche tous les soirs la question romaine, et le valet de chambre de M. Cabanel doit avoir des opinions faites en peinture. Tout en gardant sa personnalité, le valet s'absorbe dans son maître. Il dit : *Nous faisons*, *nous allons*, *nous avons du monde à dîner*. La livrée ôtée il reprend sa personnalité! Alors il devient terrible. Il juge, il condamne. Il est féroce. Pas de de circonstances atténuantes. On en remontrerait, à l'office, ou dans les cours d'hôtel, une nuit de bal, au plus acharné des procureurs généraux. Rien ne leur échappe. Ils vous enlèvent un portrait à coup d'incisives, à l'emporte-pièce. Il suffirait de sténographier leurs propos pour avoir des comédies toutes faites ou des drames. Ces gens-là n'ont plus qu'un respect, l'argent, et flairent la ruine d'une maison comme les rats sentent le naufrage. Et un maître qui perd sa fortune n'est plus un maître.

Voyez les laquais de *Mercadet* réclamant leurs fonds, ceux de *Maison neuve* exigeant leurs gages. Ils ne font plus partie intégrante d'un logis, d'une famille ; ce sont des employés, partant, ils exigent qu'on les paie. Ils ont d'ailleurs, eux aussi, leur vie privée. Quelques-uns sont des

fonctionnaires, d'autres des publicistes : ils fondent le *Journal des gens de maison ;* d'autres, les satiriques, ont hérité de Desgenais, tous les valets du Palais-Royal, par exemple, qui prêchent la morale pratique par la voix de Lasouche. En fin de compte, ils sont blasés, ils sont sceptiques, la société leur paraît *finie.* Ils ont vu le grand monde à son petit lever, la magistrature dans sa perruque, l'art en robe de chambre. Ils en ont la nausée, et pourtant, comme les *institutions* sont des institutions, ils sont de ceux qui montent volontiers la garde sous les inscriptions pacifiques : « Respect aux propriétés ! » C'est le Scapin contemporain, naturellement aristocrate, qui a établi telle distinction bizarre, et qui annonce ou un *homme* ou un *monsieur.* Les valets sont encore dans nos comédies une source certaine de comique. Le malheur est qu'on ne met plus guère Marton et Frontin au théâtre, et c'est dommage. Ils y réussissent toujours. Voyez *Nos gens*, d'Edmond About, et Florentin dans la *Cravate blanche*, de M. Gondinet.

XIII

Théâtre des Menus-Plaisirs : *Les Petits Crevés*, vaudeville en quatre actes, de MM. Al. Flan, Émile Abraham et Jules Prevel. — Les théâtres de l'ancienne banlieue. — Voyage de Montmartre à Montparnasse.

16 septembre 1867.

M. Nestor Roqueplan aura eu parmi les littérateurs de son temps cette bonne fortune de laisser après lui deux filles, non pas Leuctres et Mantinée, mais deux spirituelles appellations. L'homme qui invente un mot a plus de chances d'être immortel que celui qui écrit un livre. Qu'est-ce, il est vrai, que l'immortalité ? Une série de cercles concentriques semblables à ceux que fait le caillou qui tombe dans l'eau. Le premier cercle se fond dans un second plus étendu qui s'efface dans une circonférence plus grande jusqu'à ce que tant d'agitation disparaisse et que le caillou soit submergé. Alors, plus de souvenir et plus de trace. Il y a des postérités de dix ans, des postérités de cinquante ans, des posté-

rités qui durent des siècles. Pour les postérités éternelles, qui peut dire qu'il en existe?

Les deux mots inventés par Nestor Roqueplan pourraient bien avoir une postérité ou une fraction de postérité. L'un a duré et dure encore, l'autre date d'hier et caractérise trop bien une caste et une époque pour ne point surnager et longtemps. La *lorette* est déjà historique, le *petit crevé* le sera demain. Lorette, petit crevé, ce sont bien là des créations. M. Nestor Roqueplan est un Parisien qui regarde passer son temps tout en fumant son cigare. Il n'est point Juvénal, et pour beaucoup il n'échangerait pas son stick contre une cravache. C'est un railleur et un gai causeur, un sceptique plutôt qu'un satirique. Peut-être lui demanderais-je un peu plus de courroux et le prierais-je, puisqu'il constate si bien les effets, de remonter un peu aux causes. Mais ce n'est point là son affaire. Il observe, il voit défiler devant lui quelque type original, — on est original à force même d'être effacé, — et tout aussitôt il lui pique au dos une étiquette : *lorette* aujourd'hui, *petit crevé* demain. « Comment ! mais c'est tout à fait cela ! dit la galerie, applaudissons vite le parrain ! » Le parrain n'est déjà plus là. Il essaie quelque part un chapeau de forme nouvelle et laisse les tard-venus se partager les dragées du baptême.

Les auteurs du vaudeville représenté, jeudi dernier, au théâtre des Menus-Plaisirs, me paraissent bien avoir ramassé un cornet ou deux de ces bonbons, mais ils en auront laissé tomber quelques-uns en route. Il en reste assez cependant pour composer un amusant spectacle. Je doute pourtant, s'il faut tout dire, que ces scènes de la vie parisienne soient de la plus rigoureuse exactitude. La fantaisie cette fois va un peu loin. Un paysan breton ne sera jamais pris pour un Turc, même par des *boulevardières* affamées, qui connaissent beaucoup mieux que cela leur géographie sentimentale. On ne donne que rarement à Colombes des fêtes orientales à la Monte-Christo, et les *petits crevés* épousent leurs cousines, non pour leur conquérir une fortune, mais pour dévorer celles qu'elles ont. Ne soyons d'ailleurs pas trop exigeants. Les satiriques des Menus-Plaisirs n'ont pas voulu emporter le morceau, ils se sont contentés d'écrire une divertissante bouffonnerie avec toutes les rondes voulues, et tous les fredons possibles. Quant au drame du pe-

tit crevé, à tout ce que son existence cache de vilenies mesquines, de jeunesse gâchée, de forces perdues, il est encore à naître.

Si ce petit crevé n'était qu'un désagréable figurant des boulevards, des courses et des premières représentations, je ne serais pas pour lui bien sévère. Mais il n'est pas seulement ridicule, il est odieux. Il constitue comme une non-valeur sociale, quelque chose d'inerte, et, par conséquent, d'hostile qui empêche le rouage d'avancer. Race éternelle des réacteurs, le petit crevé s'appela jadis la *jeunesse dorée*, le *muscadin* sorti du boudoir pour assommer les patriotes du faubourg. Il zézayait alors, comme il fredonne aujourd'hui ; il égratignait un sorbet chez Garchy comme il dissèque au glacier un *tutti frutti* napolitain. On trouve à chaque page, dans les libelles de l'an III, les récits des exploits des *petits sucrés* de la section des Lombards (ainsi les nommait-on) qui sont les petits crevés de 1795. Ils faisaient alors courir les femmes, les pourchassant dans les carrefours en riant, comme ils font aujourd'hui courir la *Fille de l'Air* ou *Vermuth*. L'espèce est la même. Béranger, qui les vit à l'œuvre, voulut les clouer à un pilori dramatique. Il écrivit contre eux les *Hermaphrodites*, une petite comédie qu'il brûla bientôt, je ne sais pourquoi.

Que c'était bien le nom voulu ! Le muscadin ou l'incroyable, le fashionable ou le dandy, le gandin ou le cocodès ne sont que les pseudonymes divers, les diverses incarnations de l'hermaphrodite. Sottise identique, même négation de tout ce qui est la foi, mépris des idées généreuses, même sourire ironique, cliché sur une face blafarde, rictus de commande, banales saillies, usées par le frottement comme un décime qui a trop servi, ce signalement convient à ceux d'hier, à ceux d'aujourd'hui. Et c'est pourtant le petit crevé qui nous juge, tous tant que nous sommes, et qui nous pèse, et qui nous classe, et qui critique vos tableaux à vous, artistes, et qui siffle vos pièces, à vous, auteurs, et qui ricane devant vos convictions, tribuns et lutteurs politiques. Il compose cette fraction tapageuse, hargneuse et triomphante, qui veut qu'on l'amuse, et qu'on la chatouille, et qu'on soit *drôle*, — le mot est bien de ce temps-ci, — et qui ne s'émeut pas, et qu'on ne conquiert pas, et qu'on ne convertira jamais.

Car, — et c'est bien là son malheur, — le petit crevé ne crève pas. Il engraisse, il vieillit, et, ventripotent, solennel, il s'impose et commande. C'est alors qu'on le sent terrible et indéracinable. C'est Joseph Prudhomme hypocrite. Il a toute l'audace du fripon qui a pu brûler les preuves de ses friponneries. Son passé est mort, sa jeunesse enterrée. Il a maintenant le droit d'être sévère, en affirmant qu'il est juste, et il marche alors sur les songe-creux avec des aménités d'éléphant. Le clan des petits crevés est la réserve de la France administrative, diplomatique et financière. Il faut saluer.

Les quatre actes du théâtre des Menus-Plaisirs sont joués avec une certaine verve. Paul Ginet, quoique un peu lourd, est fort amusant et chante avec goût. Deschamps a des gilets ouverts, de ceux qu'on appelle, j'ignore pourquoi, les gilets *demi-fromages*, à faire pâmer les caricaturistes, et si M. D. Bac détaillait mieux le rondeau, il serait parfait. On a le mieux du monde accueilli une débutante, mademoiselle Guyaz, qui jouait à Montmartre il n'y a pas longtemps. Je compterais d'ailleurs, dans ce seul théâtre, jusqu'à cinq ou six acteurs de la banlieue que M. Gaspari a engagés, et ce ne sont pas les plus mauvais. La banlieue est comme le Conservatoire libre de l'art dramatique. Remarquez-vous qu'elle seule reste maintenant fidèle au drame et proteste selon ses forces contre l'opérette et la féerie? C'est, en vérité, la banlieue qui, dramatiquement parlant, est devenue Paris.

— Pourquoi, m'écrivait-on avec beaucoup de justesse tout dernièrement, ne parlez-vous jamais de ces théâtres extérieurs, théâtres essentiellement populaires, et qui, par cela même, méritent leur place au soleil de la critique?

Nous nous habituons malheureusement en effet à étudier les seuls théâtres que j'appellerai nos *théâtres coutumiers*, ceux dont le *tout Paris* emplit les premières représentations, et les provinciaux, et les étrangers les représentations suivantes. Mais les Parisiens, les Parisiens véritables, le vrai peuple de Paris, celui qui n'a pas le droit d'écouter la *Grande-Duchesse de Gérolstein* les jours de représentation gratuite, celui-là n'a point perdu son amour du drame, cet amour légendaire; il a suivi dans son exil le drame dédaigné. Il se presse chaque soir à Belleville, aux Batignolles, à Montparnasse, et se passionne, rit ou rugit,

comme au temps de Guyon, du vibrant Albert, de Francisque aîné et du vertueux Moessard.

Je conçois que nous déplorions, quitte à passer pour chagrins, l'envahissement du théâtre par les clowns, par les trucs, la toute-puissante revue de fin d'année, et l'opérette, charmante comme une crise de nerfs; que nous regrettions le drame, l'émotion, la passion congédiés, mais encore faudrait-il se donner la peine de risquer le voyage et d'aller à la montagne qui ne vient pas à nous. La critique se préoccupe trop peu de ces couches inférieures, où bout cependant la lave. Il faut aller de temps à autre, — et nous irons, — tâter le pouls de ce public si intéressant à connaître et rechercher quelles pièces il applaudit, celles qu'il adopte, celles qu'il rejette. Cette question et ces préoccupations sembleront inutiles peut-être au boulevard; elles sont de premier ordre pour les esprits qui veulent réfléchir et savoir.

J'ai longtemps suivi, par curiosité, les représentations de ces petits théâtres à l'époque où ils étaient des théâtres de banlieue. J'y ai vu débuter plus d'un artiste applaudi et célèbre aujourd'hui sur nos grandes scènes. Montmartre, Belleville, sont fiers d'avoir servi d'écoles à plus d'un acteur en renom. Ce public de banlieue, qui, malgré l'annexion, s'est conservé à peu près tel qu'autrefois, aussi passionné, aussi naïf, — dans le sens excellent du mot, — aussi sincère, facile à émouvoir et à entraîner, mérite, encore un coup, qu'on ne le dédaigne pas. Celui-là n'est point blasé et ne demande point les levures dramatiques, les ferments des petits théâtres. Il n'attend qu'une belle œuvre, poignante et vraie, pour l'applaudir.

Je crois bien qu'on pourrait risquer devant lui des œuvres inédites et qu'il suivrait. Il est, dans tous les cas, indulgent aux essais; on joue à cette heure un méchant mélodrame nouveau, le *Pont du Diable*, au petit Théâtre-Lafayette, et l'ancien acteur des Bouffes, M. Desmonts, qui en est le directeur, interprète cette prose terrible comme s'il s'agissait de *Croquefer* ou de *Tromb-al-Cazar*. Peu importe, le public est satisfait et n'en demande pas davantage.

Pourvu qu'on lui donne du drame, et qu'on le saisisse par quelque fibre, tout va bien. Il ne supporterait point, en revanche, dix minutes durant, les vaudevilles ineptes qui s'étalent sur certains petits théâtres parisiens, tous mail-

lots dehors. Il lui faut de l'émotion, non de la corruption. Un seul coup d'œil jeté sur ces têtes avides, ardentes, sur ces galeries hautes, gorgées de monde, et l'on comprend aussitôt les goûts, la soif de passion de ces foules. Tous les théâtres de la banlieue n'ont pas, au surplus, la même humeur et les publics changent.

M. Chotel dirige les théâtres de Montmartre et de Batignolles; M. Hollacher, le théâtre de Belleville; les frères Clément, le théâtricule de la Villette; M. Larochelle, les trois théâtres de Montparnasse, Saint-Marcel et Grenelle, sans compter le théâtre Cluny. Je les ai vus tous ou presque tous, cette semaine, ces petits théâtres, allant de l'un à l'autre, et prenant des notes. Partout du drame, un grand drame relevé par un vaudeville ou deux, en manière de hors-d'œuvre.

A Montmartre, le *Docteur noir*; les *Orphelines de la charité*, aux Batignolles; le *Docteur noir*, à Belleville; l'*Aveugle*, au théâtre de Montparnasse; la *Tour de Londres*, au théâtre de Grenelle; au théâtre de la Villette, les *Mères repenties*, de Félicien Mallefille. Je pourrais encore compter, parmi les théâtres fidèles au drame, le théâtre Beaumarchais. J'y ai vu représenter un piètre drame : *Marthe la Lorraine*, mais honnête et émouvant, et qui paraissait causer quelque plaisir au public. Ainsi le drame flamboie sur toute la ligne. On peut, en une semaine, se faire une idée exacte de l'esthétique populaire, pardon du gros mot! Le curieux de cette étude serait de rechercher les nuances qui différencient ces diverses salles et leurs habitués.

Le théâtre est situé, à Montparnasse, dans cette bruyante, vivante et grouillante rue de la Gaîté, toute pleine de guinguettes, de rôtisseurs, de pâtissiers, avec les crins-crins des bals voisins passant sur la foule. L'art dramatique y est assez mal logé : des couloirs étroits, des escaliers tournants; çà et là, accrochées comme des salières de cuisine, les boîtes où les ouvreuses glissent les contremarques.

Le public est là, entassé, encaqué, bruyant, bouillant pendant les entr'actes, emplissant la petite salle pleine d'une buée chaude, de ce bourdonnement particulier aux foules et qu'on entend dans les rues les jours de fêtes populaires, puis tout à coup se taisant dans un silence religieux dès que la toile bronche. Public d'ouvriers, de travailleurs, tous at-

tentifs, les yeux cloués sur la scène, le meilleur public de la terre, applaudissant facilement, riant de rien et de tout, et s'amusant pour son argent. Ils acclament volontiers un beau sentiment. Ils sont impitoyables pour le crime. Dans l'*Aveugle*, un voleur est surpris, il implore et se met à genoux en suppliant. Point de pitié, aucun attendrissement dans la salle. Le peuple lui appliquerait volontiers sa justice expéditive des grands jours. En revanche les phrases redondantes, mais qui cachent une idée juste, enlèvent ses bravos.

« Le génie vaut mieux que la fortune, » dit quelque part un des personnages de l'*Aveugle* (la pièce, je crois est de M. d'Ennery). *On peut crocheter une caisse, on ne peut crocheter une cervelle !* »

Cela est parfaitement ridicule comme image, mais l'idée est saine et tout ce public, dont le sens est plus droit qu'on ne croit, d'applaudir vaillamment. Et ce public de Montparnasse, si débonnaire et si facile, passe pour ombrageux ; ce mouton a la réputation d'un tigre.

— C'est, me disait la buraliste, *notre clientèle la plus difficile à servir.*

A Belleville, encore ce même peuple, l'ancien public des vieux mélodrames du boulevard, tapageur pendant les entr'actes, recueilli et contenant son souffle, le rideau une fois levé. La salle est grande ; elle est même présentable.

C'est toujours ce fourmillement de têtes, cet entassement de spectateurs, une foule *bon enfant* adorant le drame de l'Ambigu, mais comprenant fort bien le délié de la comédie moderne. Il y a quinze jours, on y représentait le *Demi-Monde*, de Dumas fils ; la semaine qui vient, on y donnera la *Marâtre*, de Balzac, et les recettes n'ont point baissé, ne baisseront pas. Le directeur, M. Hollacher, risque ainsi, entre deux gros drames, une pièce littéraire facilement acceptée et comprise.

Les Batignolles et Montmartre ont pour directeur M. Chotel, qui est un artiste véritable, épris du beau, acharné à l'éducation de ses élèves, et qui vraiment, dès qu'il reconnaît chez ses jeunes acteurs des dispositions réelles, fait des efforts incroyables pour les contraindre au travail et les aider à faire leur trouée. Il joue lui-même parfois, avec une grande autorité et un talent robuste et sobre. Je l'ai vu excellent dans les *Vieux garçons*, dans le rôle de Brauwer de la *Jeunesse de Van Dyck*, une pièce inédite, en vers, de

M. H. Stupuy et qui fut applaudie, là-bas, il y a deux ans. Ce fut pourtant sur le théâtre de Batignolles qu'on la représenta. Chose bizarre, le public des Batignolles, si voisin de celui de Montmartre, est tout différent, moins affiné et peut-être moins intelligent.

Tandis que les spectateurs de Montmartre saisissent à merveille les nuances d'une pièce d'Émile Augier, les finesses de Sardou, les saillies nerveuses et les ironies de Barrière, et les préfèrent de beaucoup au mélodrame, ceux de Batignolles accueillent le répertoire moderne avec une certaine opposition, parfois avec des réflexions gouailleuses. Où Anicet Bourgeois les domine, Dumas fils les ennuie. Ces deux publics, qu'on peut étudier d'autant plus facilement que la pièce jouée pendant huit jours à Montmartre, est représentée la semaine suivante aux Batignolles, et *vice versa*, sont, à l'apparence pourtant composés des mêmes éléments; une clientèle bourgeoise, paisible et même à peu près impassible; une autre, clientèle ouvrière, turbulente et très-impressionnable. C'est, à peu de chose près, ce qu'était autrefois le public des Folies-Dramatiques et celui de l'Ambigu.

Point de *claque*, là. Ces petites salles vibrent au moindre mot, surtout, je le répète, aux banalités honnêtes. A Montmartre, dans le *Docteur Noir*, on assiste à la prise de la Bastille. Les mots de tiers état, de liberté, de peuple, les noms de Barnave et Mirabeau sont prononcés. J'ai vu avec une surprise affligée que, grands hommes ou grandes choses ne représentaient pas à ce public des idées bien nettes, et ne réveillaient guère en lui de souvenirs. La pièce est convenablement jouée. Un tout jeune homme, M. Noë, avec une physionomie accentuée et une voix excellente, peut faire son chemin. Mademoiselle Louise Fleury, la meilleure actrice de la troupe, sans contredit, et qui doit bien avoir quelque dix-huit ans, est une jeune première toute trouvée pour un théâtre de genre ou de drame. Elle a de la distinction et elle aura peut-être de l'âme. Mais qu'elle ne se hâte point surtout, qu'elle demeure là haut et qu'elle travaille!

Le personnel de ces théâtres se compose de quasi-comédiens qui ont pu se faire une position dans leur jeunesse et qui ont échoué on ne sait pourquoi. Les scènes de la banlieue sont leurs Invalides. C'est Coulombier qui, à Mont-

martre, a pris le rôle du Docteur noir, Coulombier, une des gloires du Cirque Olympique, le grand Coulombier, qui apparaissait à cheval, sabre en main, dans le feu de Bengale de la Victoire, Coulombier, qui fut tour à tour Kléber et Masséna, Murat et La Tour-d'Auvergne. Il lui fallait des poumons pour dominer la fusillade et le canon. Les poumons lui restent et même le talent.

Après les anciens, les nouveaux. Les jeunes gens qui commencent dans la banlieue leurs études sont des ouvriers pour la plupart, poussés par le goût des planches plutôt qu'emportés par la vocation, ou encore quelques élèves du Conservatoire avides de s'exercer, d'affronter le public. Il y a là souvent des efforts et comme une landwehr pour l'avenir; mais ces débutants sont presque toujours d'une ignorance absolue, de cette vaste et incroyable ignorance qui déconcerte. « Je suis obligé, me disait M. Chotel, de faire chaque jour, non pas des répétitions, mais bien un enseignement véritable et sur toutes choses. »

Il avait un moment dirigé un acteur, applaudi aujourd'hui sur une de nos scènes de genre et qui joue fort bien les valets. Le physique est bon, le masque est intelligent et railleur.

— Mais vous joueriez excellemment Figaro, lui dit un jour Chotel. Je monterai pour vous le *Mariage de Figaro*, la semaine prochaine; ce sera un essai. Étudiez-moi le rôle.

— Quel rôle ?

— Comment, vous ne connaissez point la pièce de Beaumarchais ?... Beaumarchais!

Il ne connaissait même pas Beaumarchais.

— Eh bien! mon cher ami, je vous envie, dit Chotel. Je voudrais bien avoir à lire Beaumarchais pour la première fois. Allez sur les quais, ou chez le premier libraire venu, demandez le *Mariage de Figaro* et étudiez.

Étudier! mais voilà ce qu'ils ne font point. L'étude les effraie ou les agace. Ces planches de la banlieue leur brûlent les pieds; ils rêvent les *théâtres d'ordre*, les grands rôles qu'ils voient jouer par d'autres. Ils s'impatientènt. Autrefois, ces jeunes gens restaient pendant des années sur ces petites scènes et s'y perfectionnaient lentement. C'était comme la salle d'escrime où l'on s'exerce avant d'aller sur le terrain. Alcide Tousez, par exemple, demeura

seize ans à Montparnasse ; il était déjà connu et très-aimé qu'il jouait encore sur les théâtres des frères Seveste.

Il est évident qu'à la longue, cette habitude de la scène permettrait à l'artiste de s'assurer, dans un théâtre de Paris, une situation convenable. La plupart des artistes en renom sont là pour le prouver. Febvre, Gibeau, Chéry, de la Comédie-Française, ont débuté à Montmartre. Parade y a joué longtemps, Montrouge et Couder ont amusé ce public avant celui du boulevard et des Champs-Élysées. Villeray y fit ses premières armes et un jeune homme, Dalbert, que le Châtelet a pris au Gymnase. Je trouve dans la troupe féminine moins de noms à citer. Presque toutes les jeunes filles, descendues de ces hauteurs, ont disparu ou n'ont abouti qu'aux théâtres de genre, aux petits rôles déshabillés des Variétés et du Palais-Royal. J'en excepte quelques-unes : madame Worms-Deshayes, madame Macé-Montrouge, madame Laurence Grivot, qui débuta si gentiment au Vaudeville par la *Chercheuse d'Esprit*, de Favart.

Depuis, madame Laurence Grivot n'a pas eu dans le répertoire de la place de la Bourse de bien grands rôles. Elle tira cependant un merveilleux parti des quelques lignes qu'on lui donna à réciter dans les *Don Juan de village*, de George Sand.

— C'est la plus étonnante organisation d'artiste que j'aie rencontrée, me disait Chotel. Quand elle nous arriva, ignorante des choses de la scène, mais actrice jusqu'au bout des ongles et artiste d'instinct, je fus étonné de tant de science. Cet enfant en savait plus que nous ! Valère, le régisseur, voulait la faire répéter : « Gardez-vous en bien, lui dis-je, vous la gâteriez ! »

Tout le secret de la débutante était celui-ci : elle s'amusait à ce jeu, elle prenait goût à l'étude, elle aimait passionnément son métier. La scène était pour elle un but, non un moyen ; c'est le contraire en général. Pourquoi n'a-t-elle pas la place qui lui convient ? Je ne sais ; et si j'osais le dire, on pousserait peut-être les hauts cris. C'est qu'elle n'est point jolie. La physionomie est piquante, spirituelle, fort agréable sans doute; mais ce n'est point là de ces visages qui s'imposent par le charme.

Or, public, auteurs, critiques, tout ce monde est exigeant. L'auteur veut une beauté pour chacun de ses personnages féminins; tel visage encadré dans une comédie amène

forcément un surcroît de recettes. Cela entre en ligne de comptes. Survient la critique, toute désarmée par une jolie figure, et qui par politesse, ou par habitude, ou pour le simple plaisir d'aligner une phrase élégante à propos de deux beaux yeux, sert galamment ses compliments clichés à l'actrice à la mode. Et la pauvre fille, à côté, tout effacée, attend un rôle et se dépite.

Mais nous nous éloignons du sujet. Je voulais dire que les débutants quittent trop promptement ces théâtres de début, où ils se plient chaque soir au métier, où ils assouplissent leurs membres, corrigent leur accent, et s'instruisent en allant au feu. A peine savent-ils marcher, balbutier quelques rôles, faire un pas et dire un mot, qu'ils s'échappent, écoliers qui trancheraient du pédant et rêvent aussitôt la Toison d'or. Ils se montrent un moment à Paris dans un bout de rôle; ils se débattent un moment sur quelque scène, puis ils disparaissent, et presque immédiatement, de l'horizon. Ils retournent à l'atelier, prennent un emploi, ou se réfugient obscurément dans les théâtres secondaires en province.

Le malheur est qu'il ne se fait plus d'élèves. Tout débutant dès le premier jour, se croît la science infuse. Et de fait, pour peu que son physique soit bizarre, et son tempérament assez curieux, il a tout ce qu'il faut pour le théâtre actuel. Tel qui ne pourra jouer le moindre vaudeville du temps passé, un rôle d'Achard ou de Levassor, sera réellement amusant et comique dans un fragment d'Offenbach où il s'agit simplement du sens caricatural que possède tout loustic d'atelier. Partout où j'ai vu représenter la *Belle Hélène* ou *Orphée aux enfers*, j'ai trouvé les acteurs plus que passables. Sans doute ne valaient-ils pas Dupuis ou Grenier, mais ils étaient suffisants, ils étaient *drôles*. Voulaient-ils jouer la *Corde sensible* ou l'*Homme n'est pas parfait*, ces mêmes gens, divertissants tout à l'heure, devenaient exécrables.

Il faut savoir gré aux théâtres de la banlieue d'avoir conservé la tradition de ces bonnes petites pièces et de ces grands drames d'autrefois, vaudevilles attendrissants ou violents *mélos;* c'est avec cela qu'on fait des acteurs et que l'on conserve un public. Un moment on a craint que ces scènes extérieures fussent condamnées à ne plus composer leurs affiches avec le répertoire des théâtres de Paris. C'eût

été regrettable. Outre que la nécessité de monter des pièces nouvelles eût ruiné ces entreprises qui ne vivent guère que sur la recette du dimanche et font à peine leurs frais pendant la semaine, c'était les condamner à ne représenter la plupart du temps que des ouvrages d'un ordre inférieur, les méchantes petites pièces des bouis-bouis malsains.

Tout au contraire, grâce au système qui, heureusement, a prévalu et ne cause aux théâtres parisiens aucun dommage, ce public de la banlieue peut, sans se déranger, sans faire le voyage de Paris, voir défiler devant lui toutes les nouveautés et jusqu'aux chefs-d'œuvres consacrés.

XIV

Théâtre de l'Odéon : *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, drame en cinq actes, tiré du roman de George Sand, par M. Paul Meurice.— Bocage.

23 septembre 1868.

Le drame, le drame dédaigné, vient de remporter une victoire que je souhaiterais décisive. La pièce tirée par M. Paul Meurice du beau roman de madame Sand a réussi à l'Odéon comme elle avait réussi, il y a cinq ans, à l'Ambigu, et peut-être plus complétement. C'est qu'elle est là tout à fait dans son milieu, et que le public qui l'écoute sait apprécier dans ses délicatesses et dans ses vigueurs la grâce de ce style délié et solide comme l'épée d'un raffiné. On peut vraiment dire qne les *Beaux Messieurs de Bois-Doré* ont trouvé maintenant la demeure littéraire qui leur convient.

Dans l'œuvre du romancier de génie, ce conte charmant des *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, chronique un peu légendaire des prouesses de la noblesse berrichonne, arrête par une originalité charmante et captive par cette langue pure et merveilleuse qui est celle de George Sand. J'imagine que l'auteur, en écrivant ce livre, a voulu se distraire lui-même au récit d'une féerie touchante et de curieuses aventures. Après avoir erré dans les *traînes* de son Berry, le long des mares hantées, sous les vieux châtaigniers où

courent les *lutins*, au bord des ruisseaux où Bénédict rêve à Valentine et le Champi à Madeleine, il a, semble-t-il, aperçu au bout du chemin, jetant feu et flammes au soleil couchant, un grand château bâti de briques, et y entrant, il en a interrogé les coins cachés, secoué les tapisseries pour en faire tomber la poussière du passé, et feuilleté curieusement les vieux livres pour y retrouver les vieux souvenirs.

Sans doute a-t-il rencontré là quelque conteur en cheveux blancs qui lui a dicté les histoires de jadis, et les amours de la belle Lauriane, et les grands coups d'épée du vieux marquis de Bois-Doré. Comment expliquer autrement l'attrait tout spécial de ces pages, qu'on tourne avec la surprise joyeuse et parfois effrayée d'un enfant qui lit un livre de magie en s'arrêtant doucement à quelque paysage, à la description de quelque fête rayonnante, au détail de quelque costume, regardant tout cela comme on regarderait les belles estampes inaltérées du temps d'autrefois ?

J'aime ce roman singulier, où M. Paul Meurice a trouvé un drame si attachant et si émouvant. La pièce et le livre ont quelque chose de particulièrement exquis que l'on goûte avec une certaine surprise. On s'y sent dans une atmosphère aimable, et volontiers dirait-on comme le valet Clindor du premier acte : « Il me semble que j'entre en maison dans un conte de fées ! » Les allées du vieux château de Bois-Doré ont comme de faux airs de jardins d'Armide et je n'oserais, pour ma part, y égratigner un chêne de peur de blesser quelque nymphe. Ce conte tient à la fois des mythologies païennes et des fantasmagories de l'Orient. Les gens y parlent avec des délicatesses précieuses qui sentent la poésie véritable et point du tout l'hôtel de Rambouillet. Leurs noms seuls ont un parfum qui séduit et déconcerte : Adamas, Clindor, Aristandre, Sylvain, Lauriane.

On raconte que parfois, en songe, l'imagination erre dans les pays bleus du passé ou du présent et court la Chine ou le Pérou, tandis que le corps allongé se repose. Je ne serais pas étonné que madame George Sand se soit promenée en rêve dans ces féeriques châteaux de Louis XIII inventés ou décrits par d'Urfé, tant elle en a rapporté de détails précis et pourtant noyés comme dans une brume d'or. Pour moi, en évoquant ces galants personnages, ces *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, en caressant ce caprice élégant, cette

fantaisie curieuse, madame Sand ne paraît pas avoir voulu écrire, elle aussi, son *Capitaine Fracasse.*

Le drame, choisi dans les pages du livre par une main d'artiste, s'était imposé à l'Ambigu par cette séduction même qui, eût-on dit, ne devait plaire qu'aux lettrés. Le peuple a plus qu'on ne pense l'intuition des élégances. Il revoyait, il est vrai, et applaudissait dans cette pièce un de ses dieux d'autrefois, le vieux Bocage, qui fit de Sylvain de Bois-Doré une de ses incarnations les plus saisissantes, et si bien cela qu'on ne saurait parler de l'œuvre sans songer à l'interprète mort et oublié à demi. La postérité pour l'acteur, c'est une génération, rien de plus. Le plus grand ne se survit que dans la mémoire de quelques-uns.

Mais on peut vraiment dire que, jeudi dernier, pour une soirée, et aux yeux de ce public affilié aux premières représentations, Bocage est revenu, imprudemment invoqué par un acteur de grand talent que la comparaison devait écraser. Ce soir-là, je l'ai revu cinq heures durant, ce Bocage à qui j'ai dû la plus grande émotion dramatique de ma vie. C'était à Belleville, dans cette petite salle que fréquente encore un public passionné et ardent. On donnait à Paris la *Tour de Nesle*, et Mélingue jouait, avec des déhanchements de d'Artagnan, à la Porte-Saint-Martin, ce rôle concentré de Buridan, qui avait été un des triomphes de Bocage. L'artiste dépossédé s'était, voyant son personnage ainsi travesti, senti pris d'une rébellion soudaine. Vieux et cassé, déjà malade et sourdement miné, il avait voulu tenter un effort suprême, réapparaître devant ses admirateurs anciens, s'affirmer devant une génération nouvelle qui ne le connaissait pas.

Ce fut, là-bas, dans ce petit théâtre, quelque chose d'éclatant et d'inattendu. Bocage s'y montra tel qu'autrefois, redressa sa taille courbée, appela le reste d'une voix brisée, et par une volonté de fer, le feu de la jeunesse passa dans ses grands yeux ardents. Je n'oublierai point ce spectacle. Toute une salle transportée et étonnée à la fois, cet homme, luttant contre l'âge, luttant contre le mal, étouffant sa toux, commandant à son geste, illuminé et transfiguré par son idéal, et retrouvant toute son énergie, toute sa puissance, tout son magnétisme d'autrefois, pour captiver et terrifier encore la foule. On sortit de là stupéfait. Au dernier acte, lorsque Buridan reçoit dans ses bras son fils blessé à mort,

les traits de Bocage avaient exprimé une douleur si poignante et si forte, que l'on s'était demandé si véritablement cet homme ne souffrait pas les tortures qu'il exprimait.

Il y avait eu là une scène muette où toute la salle avait frissonné. Buridan est dans la tour de Nesle, au dernier acte, annonçant à Marguerite que son fils, leur fils, Gaultier d'Aulnay, va venir. Oubliez pour un moment ces noms banalisés par le succès et la parodie; ne voyez qu'une mère et un père criminels attendant leur enfant. — « Comme c'est toi que j'attendais, dit Marguerite, j'avais placé des assassins sur ton passage! » Il fallait voir le visage de Bocage, crispé soudain par la terreur; c'était comme un coup de foudre. Les gens qui découvrent tout à coup un précipice à leurs pieds doivent avoir de ces masques-là. Mais on entendait des cris, et le cabotin qu'on égorgeait dans la coulisse ne se donnait guère la peine de les faire sinistres. N'importe, Bocage, en les écoutant, les rendait effrayants. Il voulait courir à la porte, secourir l'enfant. Plus de force, ses jambes se dérobaient sous lui; il voulait marcher, ses pieds se collaient au sol; il voulait crier, sa voix expirait dans sa gorge desséchée. Tout cela rendu d'une cruelle façon, avec une vérité terrible. Et quand la porte s'ouvrait, quand le jeune homme s'élançait couvert de sang, avec quel amour sauvage le père le pressait contre sa poitrine, le soulevait, le retenait, l'embrassait, le disputait à la mort!

Et surtout Bocage avait trouvé un épilogue tragique à ce drame. Ce n'était point sur le parquet que mourait son fils, mais dans ses bras. Le père gardait ce cadavre, serré contre lui, s'y cramponnait pour ainsi dire, et peu à peu, lentement, comme si le corps se fût glacé, il le laissait glisser le long de sa poitrine, s'agenouillant lui-même, suivant le mort qui tombait, et demeurant courbé comme le *Larmoyeur* d'Ary Scheffer, ses yeux fixes sur les yeux fermés de l'enfant. L'homme qui avait composé une pareille scène pouvait passer pour un grand artiste. Quelles acclamations ce soir-là! On pleurait, on poussait des cris, on jetait sur la scène des bouquets, et, littéralement, ceux qui n'avaient pas de fleurs, lançaient leur chapeau. C'était un délire.

Bocage n'avait pas ce qu'on peut appeler du génie, mais il poussa le talent aussi loin qu'il peut aller. Il creusait patiemment ses rôles à la façon du mineur et comme pour y découvrir un filon nouveau. Sa grande personnalité drama-

tique fut, on peut le dire, faite de volonté. Il était presque disgracieux, maigre et gauche, le torse étriqué, la voix faible; sa tête seule, son large front, ses grands yeux fiévreux enfoncés sous d'épais sourcils, lui donnaient un caractère imposant. Il avait aussi ce charme de la souffrance, si puissant sur certaines âmes. En cela il était bien l'homme du romantisme et des maladives passions de 1830. Il vint à son heure. Tandis que Frédérick Lemaître, par exemple, qui, lui, a le génie du théâtre, était certain d'arriver au succès le lendemain aussi bien que la veille, Bocage avait besoin de ces œuvres tourmentées, où il rencontra ses inspirations les meilleures.

Chacun de ses rôles était composé avec un soin infini, presque avec acharnement. Il tournait et retournait, pour ainsi dire, son personnage et l'analysait scrupuleusement. Quand la note juste, ou qui lui semblait telle, était trouvée, il s'y tenait, et jouât-il cent fois la pièce de suite, il ne variait pas un effet, pas une intonation, pas un geste. Le rôle était comme *cliché*. On peut affirmer que jamais Frédérick n'a autant cherché, et aussi méticuleusement étudié un personnage. Frédérick se fiait davantage à son inspiration, à sa merveilleuse intuition des choses. Il n'était pas rare de lui voir, à la cinquantième représentation, interpréter un rôle tout autrement qu'à la première. Trente ans après la *Tour de Nesle*, Bocage, au contraire, jouait Buridan comme il l'avait joué le premier soir.

C'était là deux tempéraments d'artistes bien distincts, et il faut reconnaître que Frédérick dépasse Bocage par la variété des créations et par une certaine hauteur de conception. Mais dans les deux ou trois rôles sur lesquels Bocage avait posé sa griffe, dans Antony, dans Didier de *Marion Delorme*, dans Buridan, il était inimitable. J'ai vu jouer la *Tour de Nesle* par Frédérick. Avec lui, Buridan, le Buridan sec et sombre que Bocage avait fait pareil à une figure d'une tapisserie du moyen âge qui se serait animée, était devenu une façon de raffiné du temps de Louis XIII, parole et panache au vent, et plus du tout dans le caractère de la pièce.

Je crois vraiment, — telle était la ténacité de cet homme, — que Bocage qui, encore un coup, n'avait point le génie de Frédérick, eût mieux joué les rôles de Frédérick que celui-ci n'a joué ceux de Bocage.

Une des grandes qualités de Bocage, — et qui justement servit de texte à bien des railleries, — c'était aussi l'importance qu'il attachait à ses rôles et le caractère grave qu'il voulait donner à sa profession. Volontiers eût-il dit avec Ad. Nourrit, le ténor : « De l'art pour le peuple ! Faites des artistes (dans le sens le meilleur), vous aurez des citoyens ! » Bocage poussait même la chose un peu loin :

— Quand je le voudrai, disait-il, avec un geste je ferai une révolution !

C'est lui qui, dans *Pinto*, s'écriait : « A bas Philippe ! » avec une telle expression que chacun y vit une attaque directe au roi. Le lendemain le mot était coupé par la censure. Bocage alors de s'avancer, au moment où il devait pousser le cri, devant le trou du souffleur, et de remplacer la parole par le geste. Ceux qui l'ont vu ne l'ont pas oublié.

Il se plaisait aussi à donner, et sa voix ironique et profonde se prêtait bien à ces traits, des sens imprévus aux phrases qu'il avait à dire, à les scinder, à les souligner. « Généreux comme le roi, » disait-il dans *Don Juan de Marana*. Et un moment après, avec son sourire, il ajoutait : « Comme le roi... d'Espagne. »

Une indépendance presque farouche et une fierté qu'on a blâmée, ce qui n'étonnera personne, se cachait sous cette originalité. Même dans les dernières années de sa vie, Bocage, qui est mort pauvre, n'a jamais rien demandé, et jamais ne s'est démenti. Il s'était un jour aventuré dans un ministère ; il s'agissait d'obtenir, — la liberté des théâtres n'étant pas, comme eût dit M. de Morny, encore *octroyée*, — le privilége d'un théâtre où il pût jouer, fatigué qu'il était de végéter ainsi. Un théâtre, pour lui, signifiait le pain. Bocage arrive au ministère, se fait annoncer. On le prie d'attendre ; il s'assied. Le temps passe ; l'acteur s'impatiente.

— Allons, dit-il tout à coup en se levant, je comprends, on veut me faire faire antichambre, je n'y suis pas habitué. Si l'on demande M. Bocage, vous direz qu'il est parti et qu'il ne reviendra plus !

Il n'y revint plus, en effet, m'a-t-on dit. Cependant on lui accorda ce bienheureux privilége, mais Bocage devait mourir avant de l'exploiter.

Ces représentations de la *Tour de Nesle* à Belleville avaient été comme les dernières lueurs de la lampe qui s'éteint. Bocage rentra dans son ombre jusqu'au moment où,

personne ne songeant à lui, George Sand et M. Paul Meurice lui confièrent le rôle du vieux marquis dans les *Beaux Messieurs de Bois-Doré*. Ce jour-là, comme si l'artiste eût compris qu'il fallait tomber en plein triomphe, il rassembla une dernière fois ses forces; il ne s'agissait plus d'évoquer le drame sombre de 1830, l'aventurier du moyen âge en souliers à la poulaine, mais de créer un type nouveau, un type charmant, amer et galant à la fois, celui d'un héros de l'*Astrée* qui deviendrait soudain un personnage de Shakespeare. Bocage se recueillit et joua le rôle du marquis. Avec quelle autorité, avec quelle grâce, avec quelle fière énergie, on s'en souvient.

Anguleux et raide au premier acte, comme une momie ambulante qui craindrait de laisser tomber son fard, d'une affectation de galanterie toute guindée et attristée au fond, c'était bien le Don Quichotte du musc et de l'ambre, le vieux guerroyeur qui jette loin le buffle pour la soie, la rapière pour la sarbacane, et lui, le dernier de sa race, cache sa vieillesse sous une perruque de muguet pour prouver que les Bois-Doré, sont toujours jeunes et que le nom ne peut pas mourir. Puis, lorsqu'il a retrouvé le fils de son frère, un comte de Bois-Doré, dans le petit musicien errant Mario; lorsque le galantin redevient soldat; quand il rentre, effaçant la couleur qui tachait sa moustache, laissant flotter ses longs cheveux, couronne blanche qu'il dérobait sous une calotte de cheveux noirs; lorsque ce fut enfin Bocage qui nous revint, long, maigre, mais droit et ferme, de par sa volonté, une de ces clameurs de surprise, toutes spéciales à ces premières représentations, parcourut la salle de l'Ambigu, et la plus frémissante des acclamations accueillit le grand artiste.

C'est qu'il était beau, dans son costume noir, de je ne sais quelle beauté étrange et condamnée, accablé, souffrant, blanchi et creusé, le cou sinueux, les yeux caves, consumé d'un feu intérieur, mais résistant, mais s'imposant à la douleur, et mettant toute sa vie, toute son âme, dans son regard. Et sait-on ce que lui coûta ce triomphe? Un an de sa vie peut-être. Il était mourant, l'effort l'acheva. Il s'enfermait le jour, chez lui, porte close, afin de ne parler à personne, et de ne dépenser point le peu de voix qui lui restait et dont il avait besoin pour le soir. Il se soignait, non pour vivre, mais pour durer.

Pauvre Bocage! que de fois l'ai-je vu, le soir, la représentation finie, regagner lentement son logis au haut du boulevard! Le dos rond et la poitrine creuse, il laissait pendre le long de son corps fatigué ses grandes mains où se dessinaient les os tristement. C'était comme un fantôme qui passait, le fantôme des passions mortes, d'un théâtre défunt, le fantôme des émotions d'autrefois; et la toux déchirait misérablement cette poitrine, qui avait rugi les malédictions d'Antony.

Puis, le lendemain, sur la scène, le malade disparaissait. Seul l'artiste demeurait, prêt à mourir debout. Il mourut en effet, rayonnant de ce dernier succès, et trois mois plus tard l'on mit en vente sa défroque, tous ces costumes de jadis qu'il avait conservés comme des reliques : le pourpoint de Didier et le chapeau du père Rémy, la grande épée de Buridan et la toge de Brutus, la cagoule du Bravo, et jusqu'au poignard d'Antony, qui perçait si bien les tables d'auberge. Ce fut Gentil-Bernard qui l'acheta, ce poignard légendaire. Mademoiselle Déjazet voulait garder un souvenir de Bocage.

Peut-être, pour bien juger M. Lafont, n'eût-il pas fallu évoquer le souvenir de Bocage; mais le moyen, quand cette grande ombre plane sur cette pièce et se projette sur chaque scène? Sans doute, si nous n'avions point vu son prédécesseur, M. Lafont nous paraîtrait suffisant et même beaucoup plus que cela dans ce rôle de Bois-Doré, qu'il joue avec sa distinction, son élégance ordinaires. Le malheur est que l'on comparera fatalement. Lafont n'a pas ce je ne sais quoi d'altier et de supérieur qui rendait Bocage si majestueux. Sa désinvolture, qui n'est point sans grâce, comme on sait, sent le lion du Gymnase, non le hobereau du seizième siècle. S'il a jamais servi, c'est sous un colonel de Scribe, et non dans la compagnie du roi Henri.

Cette superbe scène du duel, au dernier acte, il l'a fort bien dite et jouée à merveille. Mais il n'a ni l'ironie cruelle, mordante, vibrante comme un soufflet, de Bocage, ni surtout cet électrique et foudroyant regard qui expliquait pourquoi le condottiere pâlit et tremble devant le vieillard. Les clignements d'yeux de Lafont ne valent pas les éclairs qui jaillissaient de ces larges prunelles. Et même au premier acte, où le marquis n'est pas un juge, ni un justicier, mais simplement un soupirant tout frais sorti et tout enrubanné

d'un chapitre de l'*Astrée*, Lafont n'a pas égalé Bocage.

On cherche un habit noir à sa coquetterie; elle n'est pas du temps et fait, sous le feutre, l'effet d'un anachronisme. Puis, là, comme dans l'acte où le marquis est à sa toilette, entre ses pâtes et ses pinceaux, que de nuances il laisse échapper! Lorsque Bois-Doré s'agenouille devant Lauriane, Bocage dissimulait sous un grand air un tremblement sénile et s'affaissait comme un vieillard sans bâton; Lafont paraît seulement se heurter contre quelque objet et faire un faux pas. Qu'est-il allé chercher dans cette magnifique galère? On l'a d'ailleurs beaucoup applaudi, et il plaira au public, et il contribuera au succès. C'est évidemment un artiste hors de pair. Mais, pour moi, comme pour bien d'autres, Bois-Doré joué par Lafont, c'est Montjoye en costume de bal masqué.

Mademoiselle Jane Essler avait à l'Ambigu fait du rôle du petit Mario une de ses meilleures créations. On se rappelait son charme tout particulier, semi-enfantin, semi-féminin, dans toute la partie du rôle où Mario court en étourdi, et son énergie dans les scènes de violence. S'il est possible de perfectionner une création achevée, mademoiselle Jane Essler a ajouté je ne sais quelle nouveauté à son rôle. Elle a de ces élans fougueux, presque sauvages, qui soulèvent une salle, et avec cela des gaietés, des grâces ravissantes. La plus grande partie de l'incontestable succès de l'autre soir lui revient de droit. Elle a dit avec un art infini et une vaillance extrême le récit de la mort du comte de Bois-Doré assassiné par d'Alvimar. Et quelle émotion, quelle joie d'enfant, quelle vérité au troisième acte, lorsqu'elle montre au vieux marquis la lettre écrite avant le meurtre! Cela est bel et bien parfait.

Berton a hérité du rôle de Jovelin. Qu'est devenu Paul Bondois, qui l'avait joué, non sans succès, d'une voix musicale et triste à l'Ambigu, autrefois? C'était un homme de talent, ce Bondois, et que Paris aurait dû garder. Il avait brillamment débuté dans l'*Ange de Minuit* et comptait bien, sans doute, ce premier soir devenir populaire. Mais les années passaient, et les pièces et les rôles ne venaient pas. C'est une amertume qu'on peut se figurer : avoir le talent et point de rôle, et vieillir! Paul Bondois était encore à l'Odéon, il y a deux ans. Ou l'y a vu dans *François le Champi*, dans *Carmosine*, puis il a disparu. J'en sais beaucoup qui le regrettent.

Berton a, plus que lui, l'élégance assurée, l'allure dégagée, une façon magistrale de dire les choses. Il a autant de séduction dans la voix et plus d'autorité, et plus de science. Il est charmant dans ce rôle de Jovelin, et dit d'un ton le plus touchant les plus jolies choses du monde. Quelle passion dans cette tirade où revient, comme en un couplet, les « Je ne vous aime pas! » Son rôle n'est pas le rôle d'homme le plus long de la pièce; par son talent il en a fait le plus important.

Mademoiselle Antonine avait à lutter contre le souvenir de mademoiselle Page, qui avait donné à la belle Lauriane comme une expression de bonté caressante. Ce rôle de Lauriane est évidemment ce que mademoiselle Antonine a le mieux joué depuis qu'elle est à l'Odéon. Elle y a montré beaucoup de zèle, et de zèle heureux, une distinction véritable, et, au premier acte, une toute charmante aménité. C'est un succès pour elle. Sans doute, pour tout dire, elle serait mieux dans les comédies spirituelles et élégantes, à la moderne, que dans ces drames à passions, et sa place véritable est au Gymnase, mais il faut reconnaître qu'elle a gracieusement supporté un rôle qui peut-être doit lui sembler lourd.

M. Paul Deshayes joue d'Alvimar et le joue bien. Dans un rôle épisodique, M. Reynald, qui mérite mieux, s'est fait apprécier pour sa distinction et la justesse de sa diction.

Il faut aussi parler de la mise en scène et des costumes. Une belle mise en scène ne nuit pas, même à une pièce littéraire, pas plus qu'une belle reliure à un bon livre.

Les décors des *Beaux Messieurs de Bois-Doré* sont tout à fait soignés et meublés avec un goût savant. Les vieux meubles, dignes de figurer dans les galeries de l'*Histoire du travail*, les vieilles tapisseries, les bougies de cire verte, les flacons de la collation, autant d'*accessoires*, — on appelle ces belles choses des *accessoires*, comme si les crédences étaient des pâtés de carton, — des *accessoires* donc qui récréent les yeux des amateurs. Les costumes aussi sont d'une richesse extrême. Je crois pourtant que les toilettes de Lauriane n'auraient pu que gagner à être plus exactes. La haute collerette de Marie de Médicis ne messiérait pas à nos actrices. Nous en viendrons, si cette poursuite de la couleur locale continue, — et je le souhaite, — à prendre pour metteurs en scène des élèves de l'École des Chartes.

Bref, et pour le répéter, voilà pour l'Odéon une complète victoire. Le résultat était prévu, et ce drame de M. Paul Meurice est assurément un des mieux faits et des plus intéressants; d'une parfaite tenue de style, mélancolique et souriant, et parfumé, lui aussi, de cette poésie un peu étrange qui fait le prix du livre de madame Sand.

XV

Odéon : *La bonne Mère*, de Florian. — Théâtre de Cluny : Reprise d'*Antony*. — *Sophocle,* traduit par H. Casimir Pertus. — *Drames polonais* d'Adam Mickiewicz.

13 octobre 1867.

« La *Bonne Mère*, qu'on a donnée hier pour la première fois, — ceci est emprunté au *Moniteur* du 23 mars 1790, — est de M. le chevalier de Florian (deux ans plus tard, M. le chevalier devenait le citoyen Florian), imprimée dans ses œuvres, ce qui nous dispense d'analyser le sujet. Son but a été de peindre une *tendre* mère qui ne voit, ne désire d'autre bonheur que celui de sa fille, et de qui la tendresse *ingénieuse* ne laisse rien échapper, comme elle ne néglige rien pour y parvenir. Sa fille *Lucette* est près de *sacrifier l'amour à la vanité*; mais la mère a l'adresse de rompre le *piége de l'amour-propre*, et l'amant aimé ne tarde pas à recouvrer tous les *droits que lui donne l'amour*. » Et voilà notre compte rendu tout fait.

« Quand je lis M. de Florian, disait Marie-Antoinette, il me semble que je mange de la soupe au lait »

C'est donc de la soupe au lait que nous a servie l'Odéon en nous donnant la *Bonne Mère*, et vraiment cette soupe au lait est fort agréable. Comme cela est loin des mets épicés qui nous plaisent tant aujourd'hui ! Cette simplicité presque candide, cette naïveté doucement affectée, ont le parfum doux d'un plat campagnard qu'auraient apprêté des mains délicates. On croirait goûter à ce féerique gâteau dont Peau d'Ane battait la pâte.

Tout le théâtre de Florian, ce joli théâtre de société que

le Théâtre-Italien lui prit tout entier, comme plus tard la Comédie-Française enleva au volume le *Caprice* de Musset pour le transporter à la scène, toutes ces adorables arlequinades, vrais croquis de Watteau, ont ce charme particulier, fait de grâce attendrie, d'esprit léger, de papillotage sans prétention. On a beaucoup trop dédaigné M. de Florian. Ses romans ont fait tort à son théâtre, son *Némorin* a entraîné son *Arlequin* dans le discrédit; ses bergers ont nui même à ses fables. La postérité l'a prié un peu trop vite de revenir à ses moutons.

Il vaut cependant qu'on l'étudie, et ce n'est certes pas le premier venu. Ses petites comédies morales, de la morale de *tous les jours*, disait-il, le *Bon Ménage*, le *Bon Fils*, la *Bonne Mère*, n'eussent-elles d'autre valeur que la valeur historique, mériteraient encore de nous arrêter. Elles donnent bien la note exacte du goût de cette époque, et marquent l'opposition curieuse qui existait entre les mœurs, les préoccupations du moment, et la littérature. La *Bonne Mère* était, en effet, jouée en pleine Révolution, au lendemain de la prise de la Bastille, à la veille de cette discussion du droit de guerre et de paix, dont M. Marc Dufraisse nous raconte l'histoire, à quelques mois de l'assaut des Tuileries et de la chute de la royauté. Arlequin racontait ses pensées d'amour entre le 14 juillet et le 10 août.

Le Théâtre-Italien représenta la *Bonne Mère* au profit des pauvres. Il donnait en même temps *Zémire et Azor*. La pièce, jouée d'abord sur un théâtre de société, datait de cinq ans déjà. Florian l'avait fort galamment dédiée à la duchesse d'Orléans.

> En voyant ce titre si doux,
> On vous soupçonnera d'avoir part à l'ouvrage;
> Et vos enfants surtout croiront qu'il est de vous.

Ce fut au Théâtre-Italien un grand succès. Mlle Carline, dans le rôle d'Arlequin, enleva tous les suffrages.

On reprit le sujet de la *Bonne Mère* un peu partout, et depuis les *Petits Comédiens de S. A. R. Mgr. le Comte de Beaujolais* jusqu'aux *Grands Danseurs du Roi*, tout le monde voulut du Florian. J'en excepte l'Ambigu-Comique, qui donnait patriotiquement *Paris sauvé* et le *Café de la Révolution*. Ces gens altérés de salpêtre, tout échauffés du salut de l'Etat, venaient le soir se désaltérer à la soupe au

lait de Marie-Antoinette. Je vous assure qu'on ne saurait d'ailleurs trouver distraction plus douce que ces comédies sentimentales. Il y a là un esprit tout séduisant, et comme une odeur de foins coupés qui, je suppose, sentiraient aussi la poudre d'iris. « La scène, dit Florian, est au *royaume d'Yvetot.* » Tout est là. Yvetot et son royaume, autant dire le Tendre et la Bétique. Aux sujets du bon roi que chantera plus tard Béranger, ne demandez ni passions fauves, ni coups de tonnerre, tout au plus des larmes douces entrecoupées de sourires. Il ferait bon vivre, hélas! en ces contrées découvertes par M. le chevalier de Florian.

L'Odéon, pour un soir, nous les a rendues. C'est bien le décor qu'il fallait : des arbres verts où grimpent les roses, des paysannes en tabliers de soie, la rose au sein, et, dans un coin, à côté du rouet auquel on ne touche guère, les bottes de paille auxquelles on ne touche pas. Si Mlle Laurence Gérard est par trop affectée et d'une naïveté trop savante, en revanche. Mlle Damain est tout à fait dans le ton de son personnage de Lubin, à la fois simple et bon, doux, *ingénu et sensible*, comme le veut l'auteur.

Mlle Carline, certes, ne devait pas mieux jouer. Mais pourquoi ce nom de Lubin? Pourquoi débaptiser ainsi les modestes héros de Florian? Ce n'est pas Lubin que dit le texte, c'est Arlequin. Qui donc a le droit d'enlever à Florian ce personnage, dont il a fait sa chose, qu'il a transformé, qu'il a pris à la Comédie italienne pour le franciser, pour faire du monotone porteur de batte et des farces italiennes un Arlequin aimant et charmant, crédule, facile à tromper, « un grand enfant avec toute la délicatesse d'un homme. » Florian était un peu fier d'avoir créé ce type, et, en société, lorsqu'on représentait quelqu'une de ses *arlequinades*, il réclamait toujours pour lui ce rôle d'Arlequin, et le jouait à ravir.

Est-ce le costume qui a déplu à l'Odéon? Mais une note de la *Bonne Mère* nous avertit que, par extraordinaire, dans cette pièce, Arlequin, l'Arlequin bariolé et zébré des *Jumeaux de Bergame*, ne portait pas son costume ordinaire. Il était simplement habillé en jeune paysan. Bref, *Arlequin* a effarouché et l'on nous a montré *Lubin*. Cela n'est rien sans doute, et pourtant la physionomie toute particulière de la pièce en est aussitôt altérée. L'arlequinade devient comme une édition nouvelle de la *Chercheuse d'es-*

prit. Et Florian, sans son Arlequin, c'est Favart avec moins d'originalité.

M. Casimir Pertus, qui prépare une traduction complète du théâtre de Sophocle et une étude sur le poëte, vient de nous donner une première série qui nous met en goût, c'est la traduction littérale, en vers, d'*Electre* et d'*Antigone*, qui sont peut-être les productions les plus remarquables de leur auteur. Sur le tombeau de Sophocle, le poëte Dioscoride avait gravé cette épigramme: « Heureux, toi qui as obtenu cette bonne demeure! Mais quel est ce masque tragique que je vois dans ta main? — Celui d'Antigone ou celui d'Électre, choisis; tu ne te tromperas pas, car l'une et l'autre sont des chefs-d'œuvre. »

Cette merveilleuse antiquité grecque, ces œuvres harmonieuses de la jeunesse de l'esprit humain, c'est vainement aussi qu'on tente de les décrier: on n'en médit que dès qu'on les oublie. Sitôt que le hasard d'une lecture ou la tournure de votre esprit vous y ramène, on en subit le charme immortel. C'est que nous avons fait autrement depuis Sophocle, mais nous n'avons pas fait mieux. Nos études de la vie et de la nature humaine se sont compliquées des nécessités sociales, des soins d'une civilisation différente, de soucis qu'autrefois on ne connaissait pas, elles ont changé de costumes, elles n'ont point changé d'âme. Et surtout, dirai-je, les œuvres de Sophocle sont demeurées actuelles. Eschyle peut-être est plus grand que lui, dans le sens épique, Euripide remue l'imagination davantage; plus qu'Euripide, plus qu'Eschyle, Sophocle est humain. Du moins dans les tragédies qui nous restent de lui, — et fort heureusement ce sont, paraît-il, les meilleures, — l'homme, la douleur, la fatalité de notre existence et ses misères, sont au premier plan, étudiés avec une simplicité profonde et un accent plein de pitié.

Tant qu'il y aura des espoirs aux ailes brisées, des ambitions déchues, des audaces broyées, *Ajax* et *Philoctète* seront de mode. *Œdipe-Roi*, traduit par M. Jules Lacroix, faisait encore, il y a trois ans, tressaillir de terreur le public de la Comédie-Française, et la piété filiale n'a pas trouvé de plus pure héroïne que cette Antigone, cette fille de Jephté païenne, morte dans sa virginité et dans son devoir. Il est plus moderne qu'on ne croit, ce Grec de la guerre de Samos, ce Sophocle, ou *Sophoklès*, comme écri-

raient Grote, l'historien de la Grèce, M. Henry Houssaye, le critique d'Apelles, ou Leconte de Lisle, le traducteur d'Homère. Il tient à nous par les fibres éternelles, celles de la souffrance. Et pour ne citer qu'un exemple, qu'est-ce que l'entretien d'Oreste et d'Electre, la reconnaissance d'un frère que l'on croit mort par la sœur en deuil, sinon une scène toute trouvée de *la Joie fait peur*, et comme la pièce entière de madame de Girardin?

Je sais que les Grecs ne sont guère à l'ordre du jour. Le théâtre les bafoue et la génération nouvelle les chasse du temple. On envoie les dieux d'Homère aux Invalides après leur avoir fait danser le cancan de la Courtille. Mais on revient à eux en secret; on boira toujours à ces sources vives que le pédant de collége, les boutiquiers d'antiquité, ne parviendront pas à troubler.

La traduction de M. Casimir Pertus est élégante et fidèle. Je suis un peu de son avis; même avec ses licences, le vers rend beaucoup mieux la pensée et l'harmonie d'un poëte que la prose, qui se contente, selon l'expression de Chateaubriand, de *calquer un homme à la vitre*. Il y a plus que le squelette d'un chœur de Sophocle en des strophes dont l'allure rappelle le texte même et son éloquence ailée: il y a la vie. M. Pertus a fait, autant que possible, œuvre de créateur dans ce travail ingrat de la traduction. Il nous a rendu non-seulement le mot à mot, mais comme l'accent et le charme du tragique.

Il y aurait, je le sais, un moyen plus sûr, sinon plus prompt, d'attacher son nom à celui du poëte grec; ce serait de nous retrouver quelqu'une de ses tragédies perdues. Et ne croyez pas que ce soit là une entreprise impossible à tenter. On sait à peu près, — quelque fantastique que ceci paraisse, — l'endroit où, selon toute probabilité, il en reste encore quelques-unes; c'est à Samarkand. La tradition veut que Tamerlan, après avoir dévasté et pillé les couvents de l'Asie Mineure, ait emporté dans sa capitale tout ce que contenaient leurs bibliothèques. Un prêtre arménien nommé Hadjutos, qui fit le voyage de Kaboul à Samarkand, assure avoir vu là de gros in-folios cadenassés et enfouis dans les tours où, de peur des *djinns*, les musulmans superstitieux se garderaient bien de pénétrer. Depuis des siècles les parchemins et les papyrus seraient demeurés emprisonnés, rongés ou pourris.

Ce Hongrois qui, sous le costume d'un derviche, fit, en 1863, le voyage de Téhéran à Khiva et à Bokhara et Samarkand, Arménius Vambéry prétend, il est vrai, qu'après bien des investigations il ne put découvrir la moindre trace de cette fameuse bibliothèque gréco-arménienne. Mais M. Vambéry a-t-il bien insisté, s'est-il bien renseigné? Les tours où dorment peut-être des comédies inédites d'Aristophane, ou des tragédies inconnues de Sophocle, sont pour les musulmans comme des tabernacles. On n'y pénètre point facilement. Il est fort possible qu'un voyageur nouveau, plus persistant ou plus heureux, mette la main un jour sur quelque rouleau grec, morceau d'Euripide ou de ce Ménandre dont nous n'avons que des fragments, — « poussière de marbre brisé. »

Ce serait même le cas peut-être d'organiser une expédition en Turkestan, d'emporter là-bas, par exemple, des pelleteries et de les échanger contre des manuscrits. Peut-être n'aboutirait-on pas à grand'chose, et cette aventure serait-elle à la fin comme une expédition du Mexique littéraire. Mais ce ne sont point ces expéditions-là qui causent de bien grands dommages. Voici, dans tous les cas, de quoi tenter les imaginations vagabondes et les affamés de gloire. Celui qui nous restituerait une pièce de Sophocle risquerait fort de devenir immortel.

J'entends, il est vrai, les ennemis des vieilles gens et des vieilles œuvres :

— N'avons-nous pas assez de ce passé qu'on nous met aux jambes et qui nous embarrasse et nous pèse comme un boulet tiré depuis trois mille ans! Qui nous délivrera de ce bagne?

L'antiquité, répondrions-nous volontiers, n'est pas un lest qu'on jette par-dessus le bord pour aller plus haut et plus vite, c'est au contraire comme une provision de route qu'on emporte et qui rend les chemins moins longs et plus sûrs.

J'ai à parler encore d'un autre livre, des *Drames polonais*, d'Adam Mickiewicz. Le fils du professeur illustre, du grand poëte slave, M. Ladislas Mickiewicz, a retrouvé dans les papiers de son père deux fragments d'œuvres dramatiques qu'il publie aujourd'hui pour la première fois. Ce sont deux drames : l'un, *les Confédérés de Bar*, qui fut présenté à l'Odéon par l'auteur, que Bocage, alors directeur, voulut

faire retoucher, *adapter* à la scène par M. Félicien Mallefille, et qui jamais n'a été joué; l'autre, *Jacques Jaźinski ou les Deux Polognes*, qui n'a jamais été fini.

Des *Confédérés de Bar* nous n'avons que deux actes, les deux premiers, et ils nous font singulièrement regretter les autres, dont le manuscrit a été égaré. Ils promettent un drame vaillant, aux larges découpures à la Shakespeare, drame patriotique où l'intrigue amoureuse est sacrifiée à la lutte nationale, et, pour ainsi dire, au salut public. On reconnaît déjà, par les linéaments de l'exposition, une solide et forte peinture. C'est comme l'esquisse d'un tableau superbe, comme cette préparation du *Serment du Jeu de Paume*, qu'on voit au Louvre et que David n'a jamais achevée. Les types ont la raideur austère, la taille haute des personnages légendaires. Le palatin est fièrement dessiné, en traits nets et sévères. Sa fille est la maîtresse du gouverneur russe de Cracovie. Il passe, le front courbé, maudissant le sort avec les allures de don Diègue, tandis que la comtesse, — et tout le drame devait être là, — profite de sa puissance pour demander la grâce de ses compatriotes au gouverneur :

« Cependant, dit-elle, vois leur reconnaissance! Tu as « été témoin de l'accueil qu'ils m'ont fait. Tu as vu à table « ce Lithuanien, ce triste manchot, cet ami de Pulawski, « que les Russes allaient pendre. Je lui sauvai la vie. — « Monsieur, lui dis-je à table, vous ne m'avez pas même « saluée! — Madame, me répondit cet orgueilleux, je ne « peux cependant pas vous tendre la main : vos amis les « Russes me l'ont coupée! »

Les deux actes tout entiers sont écrits avec cette vigueur. Mickiewicz, hôte de la France, hôte aimé, n'a pas oublié sa seconde patrie dans son drame. Il l'a personnifiée dans ce M. de Choisy qui défendit, en 1772, le château de Cracovie contre Suwarow, et qui écrivait : « Mes soldats n'ont eu « depuis que nous sommes ici ni viande, ni beurre, ni « graisse; du pain sec, du gruau et du courage, voilà toute « notre nourriture. » On peut dire que Mickiewicz a tracé cette figure avec amour et d'une main reconnaissante. C'est bien toute notre race à la fois gaie et rêveuse, chimérique, pleine d'audace, gauloise par l'esprit, romaine par l'énergie, qu'il incarne en cet homme.

— Tu es blessé? lui dit Pulawski.

— Blessé dans l'âme, blessé à mort, répond de Choisy. Je ne suis plus bon à rien.

— Fais-tu une élégie? Triste métier pour un chef d'état-major! Es-tu amoureux?

— Oui, d'une folle, de votre folle Pologne. Et Dieu sait comme je l'ai aimée!

Plus loin : — « Allons en Amérique, dit de Choisy au « chef des confédérés; il n'y a plus rien à faire en Europe! « L'Europe se meurt; elle mourra sans postérité. Voilà son « enfant le plus jeune et le plus robuste, votre Pologne, « morte! Allons, mon ami, Lafayette est déjà célèbre. Tu « trouveras là-bas ton ami Kosciuzsko. Il est vrai que je « n'aimerai plus l'Amérique comme j'aimais la Pologne. On « n'aime qu'une fois! »

Et vraiment tout cela a un charme profond, une mélancolie qui pénètre et qui touche. Est-ce parce que le Slave flatte ici notre amour-propre national — ou plutôt notre patriotisme? — toujours est-il que ce portrait de M. de Choisy dans les *Confédérés de Bar*, me semble enlevé de main de maître. C'est bien le Don Quichotte éternel des belles causes, le partisan des belles folies, l'Argonaute insouciant des belles conquêtes, toujours dévoué et trop souvent bafoué, dupe parfois, mais dupe héroïque.

Mickiewicz était habile à peindre ces cœurs agités ainsi par un noble amour. C'est lui-même qui disait :

« J'aime, mais mon amour, dans le monde, ne repose pas sur un être, comme l'insecte sur une rose, ni sur une famille, ni sur un siècle! Moi, j'aime toute une nation! »

Et c'est par là qu'il fut grand.

On m'a conté, — en m'affirmant l'authenticité de l'histoire, — que M. Michelet se promenait un soir aux Champs-Elysées, la veille même du jour où Mickiewicz devait faire sa première leçon au Collége de France. C'était en 1840. Le poëte qui, le lendemain, allait se révéler grand orateur avec sa parole étrange, hardie, hachée, implacable, hésitait avant l'assaut, et, ne doutant pas de son sujet, il doutait de lui. Et il le disait.

M. Michelet, en ce moment, regardait à ses pieds un grain de sable. Il le montra à Adam Mickiewicz :

— Voyez ceci, dit-il, c'est un atome, un rien. Et cela, à côté, un peu de terre. Pour former cela, cependant, il a fallu des siècles, et combien d'efforts, de révolutions, de nécessi-

tés! Sous cet humus s'étend une couche profonde, sous cette couche, un lit de détritus devenus solides, agglomérés, et qui forment une nappe dure...

Il continuait ainsi, montrant à Mickiewicz attentif les amoncellements des siècles, lorsque tout à coup s'arrêtant :

— Eh bien, quoi! vous m'écoutez! Et quand je vous tiens là, arrêté, quand je vous intéresse avec un grain de terre, vous demandez comment vous passionnerez avec le sort d'un peuple!

L'anecdote est exacte, et si ce n'est pas M. Michelet, c'est un autre qui dit à Mickiewicz cette parole. Cette conversation a vraiment de la grandeur. On croirait voir, sur la route de Vincennes, Diderot dictant à Jean-Jacques le sujet de son premier discours.

Il me faut ajourner encore ce que je veux dire des *Femmes sans nom* de M. Henri Augu, une comédie que le Gymnase a refusée et qui pourtant a son prix. *Antony* est là qui me réclame, cet *Antony* sorti avec plumes et duvets à peu près complets des griffes, — pardon du mot, — de la censure. Il eût été, au surplus, parfaitement bouffon qu'une pièce jouée 500 fois sans trouble aucun attirât à la fin le *veto* des examinateurs.

Mais tout est possible, et M. Alexandre Dumas joue de malheur. Il présente, par exemple, il y a trois ou quatre mois, à l'Odéon, une traduction de *Roméo et Juliette*. Le titre seul fait faire la grimace, et la traduction est consignée à la porte.

— Voyons, dit M. de Chilly, je tiens à vous être agréable; faisons une chose, voulez-vous? Gardez votre *Roméo et Juliette* et donnez-moi le *Comte Hermann*. Berton jouera le rôle de Mélingue et Taillade celui de Rouvière. Je suis plus certain du succès.

Voilà Alexandre Dumas à peu près satisfait. Le *Comte Hermann*, certes, produirait un saisissant effet sur la génération présente, en supposant, — chose improbable! — que la censure n'enlevât point le côté politique de la pièce, et ne limât pas un peu trop les ongles du dialogue. Au bout d'un mois, M. Dumas envoie prendre des nouvelles du *Comte Hermann*.

— Ma foi, dit M. de Chilly, j'ai réfléchi; le *Comte Hermann* ne me va plus. Je vous jouerai la *Conscience*, et pour la jouer j'engagerai Laferrière. Vous voilà content?

— Soit.

Mais sur l'entrefaite, M. Larochelle engage Laferrière et Mlle Duverger, pour jouer *Antony*. M. de Chilly aussitôt se fâche. « Comment! Laferrière maintenant paraît sur des petits théâtres; mais il se démonétise! Mais il rend la *Conscience* improbable! L'Odéon ne peut faire les lendemains du théâtre de Cluny. Je n'engage Laferrière que s'il rompt son traité avec Larochelle! » C'était demander l'impossible.

Et voilà comment l'Odéon ne jouera ni *Roméo et Juliette*, ni le *Comte Hermann*, ni la *Conscience*, d'Alexandre Dumas.

En revanche, la Porte-Saint-Martin pourrait bien représenter le *Chevalier de Maison-Rouge*. Alexandre Dumas est à peu près décidé à écrire à l'empereur et à lui demander si vraiment le danger est une question de latitude, et si le chœur des Girondins, inoffensif à Marseille, et fort doux au Havre, est si terrible à Paris.

Alexandre Dumas est persuadé que le veto du maréchal Vaillant ou de M. Camille Doucet céderait devant la volonté souveraine.

— Ce jour-là, dit M. Marc Fournier, je monte en toute hâte le *Chevalier de Maison-Rouge*, et nous tenons un grand succès.

La censure me paraît, en effet, exagérer ses scrupules. Savez-vous ce qu'elle avait rayé de son crayon rouge sur la brochure d'*Antony*? Non-seulement les mots bourreau, enfant trouvé, bâtard, Dieu, Satan, etc., mais le mot *genou*, — je dis bien genou, — qu'elle trouvait choquant.

« Mes genoux tremblent! dit la sœur d'Adèle quand la voiture de Mme d'Hervey s'emporte. » Cela était biffé d'un trait. La censure permet volontiers que le vaudeville montre des genoux sur les scènes des théâtres déshabillés, mais elle ne souffre pas que le drame en parle.

— Tout le secret de ma verve, disait un jour Alexandre Dumas, c'est que je me porte bien.

Antony semblerait indiquer pourtant qu'il fut malade un moment. Ce drame passionné, excessif, si ardent qu'il embrase encore, après trente-six ans, les imaginations, ressemble quelque peu à un accès de fièvre. Là est son originalité d'ailleurs et sa puissance. Alexandre Dumas le vécut avant que de l'écrire. Ce bon vivant — quelle bizarrerie!

— put de bonne foi adresser à une femme aimée des vers comme ceux-ci, véritable préface d'*Antony* :

... Il est des instants où, si je te voyais,
Je pourrais, pour *son sang*, t'abandonner ma vie
Et mon âme... *si j'y croyais !...*

Son sang! *Le sang du mari*. Alexandre Dumas comprenait alors, disait-il, le *mystère* :

Et du meurtre et de l'échafaud.

Affaire d'archéologie. La pièce a tout à fait réussi hier devant le public habituel des premières représentations, compliqué de sergents de ville. L'ordre était-il donc menacé en même temps que la morale? Laferrière et Mlle Duverger ont remarquablement joué, et même avec la frénésie voulue. Les agents de surveillance et les sergents de ville n'ont eu vraiment autre chose à faire qu'à se transformer en claqueurs.

XVI

La Liberté des Théâtres, par M. Hostein. — Déjazet.

20 octobre 1867.

Un volume d'un haut intérêt vient de paraître. C'est *la Liberté des théâtres*. M. Hostein a fait là à la fois un livre de remerciement et un livre de reproches. Il applaudit au décret de 1864 qui accorde la liberté aux théâtres ; il serait tenté de siffler la censure et le droit des pauvres si étrangement respectés par ce même décret d'affranchissement.

De la censure nous ne dirons rien, cette fois, les occasions ne devant malheureusement pas nous manquer de parler d'elle. Il faut constater, cependant, encore un coup, que, la censure demeurant toute-puissante, ce décret de la liberté des théâtres n'est autre chose qu'un décret purement commercial, octroyant à tout citoyen le droit de construire, après déclaration préalable et sous certaines conditions de police, de sécurité et de salubrité, des théâtres nouveaux, mais interdisant à ce même citoyen de débiter chez lui la marchan-

dise qu'il jugera bonne, et de jouer les pièces qui lui conviendront. Pourvu qu'il isole son édifice ou qu'il bâtisse, en cas d'adossement, un contre-mur en briques de 25 centimètres au moins d'épaisseur pour préserver les murs mitoyens, pourvu qu'il suive les prescriptions concernant la grosse construction, qu'il accorde la place voulue aux pompes à incendie, qu'il ne chauffe la salle que par des bouches de chaleur et jusqu'à un certain degré indiqué par le thermomètre, pourvu que les corridors de dégagement aient la largeur indiquée, etc., etc., il est permis à cet industriel d'être maître chez lui, comme le charbonnier, à la condition qu'il n'y pourra laisser dire que ce qui ne déplaira point à quatre ou cinq personnes, sensibles des oreilles et flairant le danger comme chiens d'arrêt devant le gibier.

Mais la question vaut d'être spécialement traitée. Je veux parler seulement de l'autre entrave apportée à la liberté des théâtres et si vaillamment combattue par M. Hostein, *le droit des pauvres*.

On me paraît, sur cette question du droit des pauvres, faire fausse route dès qu'on introduit dans la discussion ce que j'appellerai l'élément philanthropique. En pareil cas l'émotion n'est point de mise; il s'agit, non d'une œuvre de secours, mais d'une entreprise de commerce. La liberté du théâtre au point de vue matériel étant proclamée, l'exploitation d'une scène devient une entreprise commerciale comme une autre, et nul n'a le droit de prélever sur le fonds de roulement un tant pour cent qui constitue un véritable impôt.

La charité publique a des droits, mais l'individu a les siens. Darlacq, au conseil des Cinq-Cents, proposait, en 1796, un impôt sur les voitures, les billets de bals et de spectacles, en faveur des indigents, ce qui parut excessif, presque ridicule. Eh bien, le droit des pauvres perçu sur les théâtres est aussi illogique et injuste que s'il était prélevé sur la journée des cochers de M. Ducoux.

Comment! Un directeur gêné dans ses affaires; le gérant d'une entreprise industrielle à bout de ressources, et qui compte, pour faire face à ses engagements, sur la recette du soir, devront verser dans la caisse des hospices le onzième de cette recette, qui peut-être remettrait les choses à flot et servirait à faire patienter les créanciers, et, mieux que cela, à les payer intégralement! Cela est-il admissible?

« On peut affirmer, dit M. Hostein, que la déconfiture « d'un théâtre n'a que trop souvent pour cause cette « charge du droit des hospices. » Les directeurs peuvent démontrer, leurs livres en mains, que le prélèvement du onzième de la recette brute au profit des pauvres correspond *exactement au chiffre de leur passif*, que c'est donc uniquement la taxe des hospices qui a motivé leur mise en faillite. Ce fait brutal suffirait à condamner l'abusif droit des pauvres. La pauvreté est singulièrement tyrannique, il faut l'avouer, dès qu'elle réclame la ruine d'un particulier. Il est bon d'être charitable, mais charité bien ordonnée commence par soi. Encore n'est-on jamais fâché de savoir en quelles mains passent les aumônes ou encore de les faire soi-même. Que les théâtres, bénévolement et sans y être contraints, donnent parfois, au bénéfice des pauvres, des représentations extraordinaires comme ils le font lors des grands désastres, inondations ou incendies, rien de mieux. Mais que la charité leur soit légalement imposée, et chaque soir, voilà, en dépit des phrases sentimentales, ce qui est vraiment injuste.

Je concevais ce droit des pauvres existant lorsque l'exploitation d'un théâtre était encore un privilége. Le directeur acceptait alors la charge en même temps que la faveur. Mais aujourd'hui la situation a changé. Le privilége est aboli, le premier venu peut être demain directeur de théâtre, et rien ne le gêne dans sa liberté que cette épée de Damoclès, que cette main tendue par l'assistance publique, et qui demande comme elle exigerait; main suppliante qui ressemble à une main armée.

M. Hostein fait remonter l'origine du droit des pauvres à l'ordonnance royale du 25 février 1699. Je crois qu'il oublie une des lettres de noblesse de l'abus, et que ce droit est plus ancien. François Ier le reconnut plus de cent cinquante ans avant Louis XIV. Il accordait, le 27 janvier 1541, aux confrères de la Passion, des lettres patentes enregistrées par le Parlement, et qui conféraient à Charles le Rayer et consorts, maistres et entrepreneurs du *Jeu et Mystère de l'Ancien Testament*, le droit de faire jouer et représenter leurs pièces, à la condition de *bailler aux pauvres la somme de 1,000 livres, sauf à ordonner de plus grandes sommes*. Ce fut, il est vrai, Louis XIV qui réglementa ce droit des pauvres, ainsi reconnu par François Ier,

et le fixa au sixième de la recette. Plus tard, le Régent éleva la redevance d'un neuvième. On trouvera aux Archives, dans les cartons relatifs aux théâtres, la correspondance fort curieuse adressée en cette circonstance à Philippe d'Orléans. — J'ai feuilleté ces pièces tout dernièrement.

Les administrateurs de l'Hôtel-Dieu de Paris font parvenir au Régent un placet où l'état de leur hospice est présenté comme misérable au dernier point. « Depuis 1709, les malades augmentent. » L'Hôtel-Dieu, foyer de pestilence, est encombré. On voit, chose incroyable, six malades au moins, souvent huit, dans un même lit. L'argent manque. Les administrateurs supplient donc que le roi rende, au profit de l'hôpital général, des ordonnances nouvelles, qui portent que le *sixième* de la recette perçue sur les opéras ou comédies sera étendu « aux foires et aux autres spectacles qui pourraient s'introduire. »

Ainsi, dans un temps où l'hôpital général était pauvre, envahi, assiégé par les malades, où les recettes des théâtres ne s'élevaient pas au taux d'aujourd'hui, où la construction d'un théâtre était loin d'être libre, où il fallait des *lettres patentes* du roi pour montrer au public des *spectacles de marionnettes,* le régent croyait assez faire pour les malades de l'Hôtel-Dieu en leur accordant, outre le sixième fixé par Louis XIV, un neuvième de la recette. Encore permet-il en même temps et par compensation aux comédiens du roi d'élever le prix de leurs places : au parterre, on paiera *vingt sols* au lieu de *dix-huit;* à l'amphithéâtre et aux secondes loges, *quarante sols* au lieu de *trente-six;* aux premières loges, *quatre livres* au lieu de *trois livres douze sols.*

M. Hostein fait très-bien remarquer que ce qui constitue la force de ce droit des pauvres, ce qui fera durer peut-être longtemps encore ce prélèvement, c'est la somme énorme qu'il fournit aux hôpitaux, 1,800,000 francs par an, en moyenne. Ainsi, plus l'abus est considérable, plus il est respectable. La question de justice est tenue en échec par cette autre question : — Où trouver, pour subvenir aux dépenses de la charité, de telles ressources? Comment remplacer, dans la caisse des hospices, cette rente énorme, ce budget de l'assistance publique? — Mais, encore une fois, moi, simple particulier, moi, directeur de théâtre, moi, commerçant, qu'ai-je à démêler avec la bienfaisance

publique? Industriel, je paye ma patente; contribuable, je paye l'impôt des portes et fenêtres; directeur, je paye les droits de timbre qu'on exige de moi pour l'affichage de mes pièces; je suis, je dois être, comme le marchand de bois ou le cafetier ou le mercier, mon voisin, dans le droit commun, et l'assistance publique, on ne saurait trop le répéter, n'a rien à voir dans mes affaires.

Quant à fournir aux hopitaux le million ou les deux millions annuels dont ils ont besoin, ceci regarde un autre que moi : il y a des législateurs à Berlin. M. Hostein demande, par exemple, « pourquoi l'administration des hospices détient un si grand nombre d'immeubles dont le capital, mis en valeur dans les caisses de l'État, donnerait des revenus infiniment supérieurs aux produits de la taxe sur les théâtres. » La demande, je suppose, n'a rien d'indiscret et l'on y devrait bien répondre. D'autres voudraient que l'État allouât aux hôpitaux les subventions qu'il accorde aux théâtres impériaux. Chose curieuse, le total des subventions annuelles, — 1,680,000 francs, encore faut-il ajouter à ce chiffre les sommes dépensées pour frais de chauffage, éclairage, etc., fournis gratuitement, — balancerait presque exactement le produit annuel de la taxe des pauvres.

Nous n'avons pas, au surplus, le souci de rechercher comment on comblerait ce déficit, nous avons à montrer l'injustice d'un tel impôt et à demander pour les théâtres l'exonération d'une pareille dîme. La pratique même de ce droit des pauvres plaide pour notre théorie. Conçoit-on un impôt variable, un impôt thermométrique qui monte ou descend selon le temps qu'il fait?

A Paris, nous apprend M. Hostein, il est des établissements où l'administration des hospices accorde des abonnements *au-dessous du taux légal.* « En province, cer-
« tains conseils municipaux vont, avec la sanction des
« préfets (pas n'était besoin de le dire), jusqu'à affranchir
« leurs théâtres de tout impôt au profit des pauvres »

Cet absolu est donc singulièrement relatif. Qu'est-ce que cette loi sur les contributions directes ainsi violée, et que devient cet impôt fantaisiste? Après l'injuste, il tombe dans l'absurde, et c'est pour cette raison que l'an passé, en novembre dernier, le conseil communal de Bruxelles, nous donnant l'exemple, faisait disparaître de la Belgique le droit écrasant des hospices.

M. Hostein, — pour revenir à lui, — ajoute que si cette entrave de l'impôt était enlevée aux directeurs, plus libres, enrichis d'autant, ils pourraient enfin risquer devant le public des pièces littéraires, beaucoup moins certains du succès en ce cas que maintenant avec les féeries, les *pièces légères, à spectacle, à musique, destinées plutôt à la satisfaction des sens qu'à celle de l'esprit* (c'est M. Hostein qui parle), mais trouvant du moins dans le onzième des recettes ainsi restitué une compensation à leurs sacrifices pécuniaires.

Voilà une excellente promesse, et M. Hostein nous allèche de la bonne façon. S'il était en mon pouvoir de faire cesser un abus, je prendrais bien vite M. Hostein au mot, et j'aurais le droit de lui reprocher ensuite ses *Rothomago* et ses *Cendrillon*, péchés mignons dont le littérateur essaie de se disculper, tandis que le directeur en empoche les bénéfices.

Un autre impôt, dont M. Hostein ne parle pas, mais qui me semble criant, impôt tout spécial, tout particulier, c'est l'impôt des loges et des entrées administratives. Les ministères, la police s'octroient généreusement un service annuel qui aiderait, ce me semble, le directeur à répudier les *machines* dramatiques pour les œuvres vraiment littéraires.

Certaines loges de la Comédie-Française, qui devraient rapporter quelque chose comme une trentaine de mille francs par an, sont une non-valeur absolue pour le théâtre. Encore, si les personnes à qui elles « appartiennent » les occupaient toujours! Mais que de fois la loge d'un ministère est envahie, emplie par des spectateurs bizarres qui, je le suppose, et je puis me tromper, n'ont rien de commun avec nos gouvernants!

Certaines de ces loges aussi sont personnelles, et l'abus a de si profondes racines, qu'il faut bien des efforts pour qu'il ne demeure pas éternel. Ainsi après le coup d'État, M. de Morny, de qui dépendaient à peu près toutes choses, exonéra la Comédie-Française du loyer qu'elle payait annuellement. Pour témoigner de leur gratitude au *tout-puissant* ministre, les comédiens décidèrent alors qu'on lui offrirait une loge — ou une baignoire — en viager. M. de Morny accepta, et la baignoire lui appartint toute sa vie durant. Or, lui mort, une difficulté s'éleva; le président du Corps législatif réclama très-naturellement la loge de M. de Morny, et l'on eut toutes les peines du monde à lui faire

entendre que la baignoire était (style administratif), personnelle au comte — ou au duc — et point du tout destinée à tous les présidents futurs du Corps législatif à venir.

Que d'entrées encore, toutes personnelles aussi, et que le successeur, le remplaçant de celui qui en jouit réclame dès que celui-ci disparaît ou perd sa place! Il serait curieux, à ce propos, de comparer le registre des entrées de nos théâtres subventionnés avec la liste des entrées de la Comédie, il y a cent ans. Rien n'est comique, en vérité, comme cette liste passée, et j'aurais peur que l'on ne trouvât également à se divertir avec la liste présente. Sous Louis XV, la cour entière, et, comme dirait Figaro, tout ce qui tient à quelque chose, a ses entrées libres à la Comédie. Les artistes seuls et les gens de lettres sont, comment dirai-je? écrémés avec soin et contraints à des règlements qui ne regardent en rien MM. les mousquetaires. Voici cette liste publiée ici pour la première fois, et telle que je l'ai relevée aux Archives : elle m'a paru curieuse.

Tout d'abord les quatre premiers gentilshommes de la Chambre, MM. d'Aumont, de Fronsac, le duc de Duras, le maréchal de Richelieu, véritables directeurs de la Comédie ; puis les intendants des menus plaisirs du roi, l'état-major tout entier des mousquetaires gris et celui des mousquetaires noirs, capitaines, lieutenants, enseignes, cornettes, aide-majors, maréchaux des logis, brigadiers; les gardes-françaises, depuis le duc de Biron, jusqu'à M. Gondot, prévôt; la connétablie; les écuyers du roi; le guet et la police; — les *valets de chambre du roi et parmi eux Lebel!* — les surintendants, architectes, maîtres de ballets du roi; les *auteurs de droit*, fournisseurs habituels de la maison : Crébillon, Voltaire, Marivaux, Gresset, Piron; l'Académie française; les pensionnaires de la Comédie, *à l'amphithéâtre et seuls*, dit l'ordonnance; les danseurs, acteurs, danseuses de l'Opéra, *à l'amphithéâtre et seuls;* la Comédie-Italienne; les avocats de la Comédie, les « secrétaires des ministres et premiers magistrats. »

Je trouve cette mention sur la liste :

« *Et par considération* : Rameau, oncle, Vanloo, Bou-
« cher, Lemoyne, Chardin, *artistes célèbres* (sic); le che-
« valier de Mouchy et Parfait, *historiens du théâtre* (sic);
« Bonnebaut, *petit-neveu de Corneille;* Crébillon fils;

« mademoiselle Piron, *nièce de M. Piron*; M. Tiriot, *en-
« trée demandée par M. de Voltaire* (sic); Collin, *inten-
« dant de madame de Pompadour. Plus :* deux personnes
« par acteur, y compris les parents. »

Je suis persuadé que l'on découvrirait, si l'on voulait bien chercher, sur le livre actuel des entrées du Théâtre-Français, et des enseignes et des cornettes, et des intendants des menus plaisirs, et des écuyers et des gens du guet dont les droits sont tout aussi imprescriptibles que ceux des secrétaires de ministres ou des maîtres de ballets sous Sa Majesté Louis XV.

Laissons cela. J'ai à vous parler de Déjazet. Elle joue, sur son théâtre, *Bonaparte à l'École de Brienne*, un vaudeville de distribution de prix qu'elle anime de toute sa verve.

On la revoit toujours avec plaisir, cette Déjazet qui n'est point de notre époque, qui a comme incarné en elle les grâces alertes et pimpantes, l'esprit impertinent et leste, la sensibilité doucement maniérée d'un autre siècle. Elle a cette élégance railleuse, ces saillies narquoises, ces insolences de bon ton, cet art piquant de tout dire sans trop dire, qui appartiennent au temps passé. C'est comme une statuette de Saxe animée de l'esprit de Voltaire. Elle unit le persiflage léger du roué au premier amour attendri de l'enfant, le caquet de Vert-Vert à la mélancolie du Chérubin de Mozart. Elle fait sourire sans faire rougir, elle émeut sans faire crier.

Tout, dans son jeu, d'une finesse extrême, est délicat et distingué, malin et parfois rêveur. Elle a fredonné la romance gasconne de Garat, elle a chevrotté les couplets attristés de Lisette. Elle a toujours séduit, cette Sophie Arnould sans méchanceté, en prenant le chemin du cœur, et, dans ses créations les plus folles, il y eut toujours la place d'une larme. Frétillon savait chanter, Frétillon savait pleurer. L'art de Déjazet aura été un art charmant, composé de nuances, de demi-teintes, d'esprit surtout, — de cet esprit doublé de tendresse qui fait sourire en faisant songer.

XVII

Molière et la Comédie italienne. — Mimes et bouffons. — Coudér. — Debureau. — Un théâtre de pantomime en 1867.

27 octobre 1867.

M. Louis Moland, qui nous a récemment donné une excellente édition de Molière, s'est trouvé tout naturellement amené, par les travaux qu'il a dû entreprendre, à rechercher quelle influence la littérature étrangère avait exercée sur son auteur, et ce qu'il y avait d'exotique dans le talent du grand comique. Nos auteurs du dix-septième siècle traitaient en effet leurs voisins comme à leur tour nos voisins en agissent avec nous ; ils les dépouillaient charitablement, demandant un scénario à l'Espagne, un autre à l'Italie ; puis, tiraient galamment la révérence avec un : *Je prends mon bien où je le trouve !* C'est la façon dont les *adaptateurs* anglais entendent encore l'art dramatique.

Molière en particulier emprunta beaucoup. Il doit moins que Corneille, sans doute, aux Espagnols, mais Calderon et Lope auraient certainement encore le droit de réclamer leur dette. Quant aux Italiens, ce sont ses créanciers naturels. Tels de ses personnages sont Italiens de pied en cap. Il avait beaucoup lu les auteurs de ce pays, il fréquentait les bouffons italiens si fort applaudis alors à Paris. « Molière, « dit Palaprat, vivait dans une étroite familiarité avec les « Italiens, parce qu'ils étaient bons acteurs et fort honnêtes « hommes. » Le *Tartufe* lui fut inspiré peut-être par la comédie de l'Arétin, *lo Ipocrito*, et il est certain que le *Festin de Pierre* est imité du *Convitato di Pietra* que les *comédiens de l'Art* jouaient en 1657, sur canevas, au théâtre du Petit-Bourbon.

On retrouverait dans ce *Convié de Pierre*, le Sganarelle de Molière sous le costume d'Arlequin, et la jolie scène de Don Juan entre Charlotte et Mathurine est indiquée à demi dans le scénario italien. Mais comme *Tartufe* est au-dessus de *l'Hypocrite* d'Arétin ! A quelle hauteur s'élève le Don Juan français ! On peut dire que Molière emprunte ses

sujets comme le sculpteur achète de la glaise pour la pétrir et la changer en statue. Qui n'a pas fait ainsi? Quelle est l'œuvre humaine où quelqu'un en même temps que son auteur n'ait pas collaboré?

On peut vraiment affirmer qu'en matière d'art il n'est point de génération spontanée. « *La meilleure partie du génie*, disait Gœthe, *se compose de souvenirs.* »

Ce que Molière a emprunté surtout aux Italiens, c'est l'action dramatique, l'art d'embrouiller adroitement une intrigue et de faire agir ses personnages au lieu de les laisser trop longuement parler. Ces Italiens qu'il étudiait, les Scaramouche et les Trivelin, avaient le geste délié autant que la langue. Il s'inspira de leur pantomime et dota la scène de ces drôles alertes, agiles comme des acrobates, les jambes fendues et la conscience élargie, Scapins et Sbriganis, propres à tous les travestissements et à toutes les es calades.

Ces fantoches italiens, si originaux, d'un caractère et d'une personnalité si nettement tranchés, devaient séduire un homme né, comme Molière, avec le génie dramatique: ils sont le mouvement et la vie mêmes, la bouffonnerie incarnée.

Je me suis plu, pendant un voyage en Italie, à me rapprocher de ces théâtres populaires, à étudier ces types curieux, bizarres ou charmants, qui résument l'humeur d'un peuple et son caractère.

L'Italie, on peut le dire, s'incarne dans ses masques. De Turin à Venise et de Florence à Rome, *Gianduja*, *Pantaleone*, *Stenterello*, *Meneghino* viennent déposer de la verve ou de la sottise d'une province. Les créations de la *Commedia dell' arte* ont personnifié l'esprit national. Bologne, la savante, est incomplète sans le *Docteur*; Bergame, c'est l'*Arlequin*, à la fois sot et rusé. Autant que le lion de Saint-Marc, *Pantaleone* le marchand représenta la commerçante Venise asservie. Et les plaisanteries de *Cassandrino* ont plus d'une fois consolé les Romains esclaves.

Aussi tandis que la pantomime disparaît de nos théâtres, elle est toute-puissante en Italie, où les marionnettes et les mimes conservent, avec une certaine piété, la tradition des personnages de Carlo Gozzi. En face la Piazza, à Turin, le théâtre de *Gianduja* est toujours plein; c'est pourtant moins un théâtre qu'un trou mal éclairé, où s'agitent des

fantoccini ; l'enseigne se balance à l'entrée d'une ruelle sombre, arborant la face charnue d'un personnage coiffé d'un large chapeau, les cheveux tressés en queue derrière la tête, les yeux ronds et niais. C'est Gianduja, un véritable Guignol piémontais, lourd et bête, un pataud cynique et railleur, qui se mêle de faire en son patois des satires sur les choses actuelles. Il s'appelait Girolamo jadis, comme il se nomme encore à Milan. Mais le Girolamo milanais se moquant du Piémont sous ce nom-là, les Piémontais narguent les Milanais avec leur Girolamo transformé en *Gianduja* (*Jean Chopine*). Jean Chopine, c'est Pasquin devenu Bêtinet.

Pauvre Pasquin ! Sans bras ni jambes, à Rome, il est toujours à son poste, langue affilée et prêt encore à dialoguer avec Marforio. Mais les discours sont difficiles et le bouffon est épié par les sbires. *Cassandrino* aussi se taît là-bas, dans ce pays béni de la censure, où les marionnettes mêmes, les marionnettes de bois, doivent porter des caleçons bleus pour ne point blesser la décence, et où l'on vous montre, au catholique Vatican, les Vénus nues tournant sur des socles, et éclairées de telle façon que les froideurs du marbre prennent pieusement des tons de chair.

Pulcinella est le Napolitain rusé, paresseux et sensuel, l'esclave antique demeuré tel qu'autrefois au milieu d'une société transformée. — J'ai vu, parmi les antiquités trouvées à Pompéi, un buste d'esclave coiffé d'un haut bonnet qui est exactement le bonnet de Pulcinella. Ce Pulcinella n'a rien de notre Polichinelle français. C'est, au contraire, notre Pierrot avec le masque noir d'Arlequin sur le visage. Ce masque fait tache et déconcerte. La pantomime y perd de sa finesse et de son esprit. Antonio Petito, le Pulcinella à la mode à Naples, l'a souvent quitté et avec succès. L'élite du public prenait plaisir à lui voir joindre à ses gestes merveilleux une mimique éloquente. Mais la foule a bientôt réclamé.

Elle aime la tradition, et Pulcinella, de toute éternité, a porté un disgracieux muffle noir, qu'il gardera certainement.

Il faut voir avec quelle impatience est attendue l'entrée de Pulcinella ! Pulcinella, dans ce petit théâtre de San-Carlino, espèce de sous-sol ou de cave où l'on étouffe en s'amusant, est de toutes les pièces, traverse toutes les intri-

gues, les plus sérieuses ou les plus bouffonnes, parfois sans y être rattaché par aucun lien logique; il apparaît et disparaît. C'est ainsi qu'il se montre dans la *Guerre de Troie*, aussi bien que dans la *Bataille de Solferino*, et jusque dans les réductions du *Trovatore* de Verdi. On écoute peu la pièce tant qu'il n'est point là. A San-Carlino, c'est lui qu'on attend, c'est lui qu'on veut. Un véritable frémissement parcourt la foule dès qu'il va se montrer. On se pousse un peu du coude, on se fait des signes d'intelligence, on guette, on est ému, on rit d'avance. Le voici. Tout aussitôt les rires éclatent, le public s'échauffe. Chaque geste, chaque lazzi soulève une hilarité triomphante.

Il est adoré, ce Petito, presque autant que Pasquale Altavilla, l'impresario, l'acteur-auteur qui, depuis trente ans, ne manque pas l'occasion d'une *actualité*, d'une de ces petites pièces de circonstance, brochées en quelques heures, chargées d'allusions, véritables fusées de plaisanteries et de satires. On composerait avec les saynètes d'Altavilla l'histoire complète de l'esprit populaire à Naples. L'acteur est fort dévot, il est cependant assez libéral et juge bien les choses. Il ne manquerait pas une messe, et ferait volontiers apostiller ses comédies par le clergé, comme jadis saint Charles Borromée contresignait les vaudevilles milanais de son temps, mais il dit à chacun ses vérités et se fait écouter. Cet Altavilla, qui a fait représenter cinq ou six mille actes peut-être, est pauvre comme Job.

A Florence, Pulcinella n'existe plus; c'est Stenterello, façon de Jocrisse, amusant de bêtise et narquois à ses heures. Lui non plus ne se fait point faute de parler des actualités. Politique, arts, mœurs, scandales, tout y passe. J'ai entendu, au moment de la dernière guerre, quinze jours avant Custozza, *Stenterello boursier*, demander: « Combien valent les Italiens? — Très cher. — Et les Autrichiens? — Je vous en livre à bas prix cent mille fin courant. »

Et l'on applaudissait avec un enthousiasme bien facile à comprendre. Ailleurs, à Bologne, le député Brofferio venant de mourir, j'ai assisté à un dialogue entre lui et M. de Cavour sous ce titre : *les Deux ennemis réconciliés*. Ces bouffons jouent ainsi, arrangent ou dérangent toutes choses, depuis Machiavel jusqu'à Goldoni, mais en particulier les œuvres françaises qu'on reconnaît avec un peu d'attention, sous leurs pseudonymes. Sur leurs *arènes* en plein

air, notre répertoire entier passe, franchement affiché ou curieusement défiguré.

Quand le titre de la pièce est à lui seul une amorce, on ne prend point la peine de le modifier : la *Famille Benoiton* signifie la *Famiglia Benoiton*, et tout est dit. Mais lorsqu'il s'agit d'une pièce moins célèbre, on s'ingénie à la baptiser à nouveau et le *Voyage de M. Perrichon* devient l'*Ingrat et le Sauveur*, le *Supplice d'un homme* se transforme en *Une Belle-Mère insupportable*. Le plus curieux d'ailleurs de ces représentations, ce sont, encore un coup, ces actualités qui durent une semaine, parfois moins, et que les acteurs improvisent à demi. Les personnages typiques y jouent leur rôle, et, voilà trois mois, dans les *Aventures de l'empereur Maximilien*, Stenterello et Pulcinella suivaient, avec leurs costumes de carême-prenant, l'archiduc d'Autriche de Miramar à Queretaro. C'est là l'originalité de ce théâtre populaire et naïf.

M. Louis Moland a soigneusement étudié tous ces types, séductions vivantes que plus d'un a essayé de vêtir à la moderne, que madame Sand, par exemple, a tenté d'acclimater, un soir, lors des *Vacances de Pandolphe*, mais à qui il faut leur ciel, leur atmosphère légère, leur contrée heureuse. On les retrouvera tous dans ces pages érudites, — — mais seulement érudites, et je reprocherai à M. Moland, qui est aussi un romancier élégant, d'avoir mis tant de sécheresse en un sujet aussi aimable.

Depuis le docteur qui pérore jusqu'à Franca-Trippa qui gambade, depuis Lavinia qui traîne sa longue jupe jusqu'à Fracischina qui agite son tambour de basque, véritable sœur aînée de la Zerbinette de Molière, tous sont là, décrits par le littérateur et gravés, tout à côté, d'après les dessins de Callot. Voici le Capitan, par exemple, s'escrimant avec bravoure contre des ennemis absents. Tout Italien qu'il est, celui-ci sent l'Espagne et le *Catholicon* castillan d'une lieue. Il n'a point changé depuis le temps, et porte encore ses *bramballants panaches*, qui ne le quittent pas. Ce porc-épic moustachu s'écriait alors dans les prologues de l'hôtel de Bourgogne :

> Toujours, dans mes collations,
> Je demande pour mes salades,
> Quarante ou cinquante grenades
> Et dix ou douze bastions.

Si nous le connaissons ! Ces mangeurs d'hommes sont éternels. Hier encore, il s'appelait — il s'appelle toujours — le général Boum. Mais je parle au passé, car il est mort ce Couder, ce général Boum qui paraissait au czar plus curieux que Molière, ce général fantastique, qui représentait la France intellectuelle, au congrès de 1867, et dont le panache a rallié autant de partisans que le cor d'Hernani.

Pauvre Couder ! Ce fut une physionomie vraiment curieuse, et certes un des acteurs de Paris qui faisait le plus de plaisir à voir. Il avait, pour parler la langue physiologique d'aujourd'hui, du tempérament plutôt que du talent ; mais il était si franchement joyeux, rayonnant, épanoui, qu'il amusait comme pas un. Il n'était point seulement gai, il était la gaieté même. Si jamais quelqu'un eut le *diable au corps* dont parlait Voltaire, ce fut bien lui. Ce gros petit homme, leste et rebondissant, entrait, roulait, gesticulait, se démenait avec des échappées imprévues, des éclats immodérés. Il ne pouvait tenir en place. Un moment arrivait, dans chacun de ses rôles, où les nerfs et les muscles l'emportant, le geste devenait cancan, le dialogue se transformait en une danse folle, et les saillies de l'acteur faisaient place à l'élasticité du clown.

Couder, dont on annonça le départ pour la Russie, était un acteur essentiellement parisien, mieux ou pis que cela, un acteur du boulevard Montmartre. Il plaisait surtout à ce public blasé, par ses excentricités tapageuses, et, pour dire le mot, par ses *cascades*. Comme il s'amusait lui-même de son jeu, comme sa gaieté débordait, il ne pouvait se contenir et laissait là souvent le texte de son rôle pour allumer le feu de paille des plaisanteries de coulisses, des facéties, de l'argot. Par un accord tacite entre les spectateurs de l'orchestre et lui, tout était de mise : le miaulement, le hurlement, le bondissement. Et de tout cela il faisait vraiment une chose plaisante.

J'imagine fort bien, en dépit du succès international de l'actrice, la *Grande-Duchesse* sans mademoiselle Schneider. Mais sans Couder elle perd cinquante pour cent.

Cette *charge*, digne de Daumier, du général Boum, devait être le dernier succès, le dernier éclat de rire du pauvre garçon. Il l'avait composée avec une très-grande originalité, et, on pouvait presque le dire, avec art. Tout le militarisme à plumets : la discipline farouche, l'obéissance passive, l'ar-

deur insensée, la *bellophobie* étaient raillées du coup avec un irrésistible entrain.

C'est Couder, je le gagerais, qui inventa cette plaisanterie folle de la prise de tabac. Le général Boum décharge en l'air son pistolet à deux coups, et, dans le canon, renifle l'odeur de la poudre. Cette bizarrerie ne pouvait venir que de l'ancien zouave et peut-être même est-ce une plaisanterie de régiment. Avec quel esprit encore Couder disait dans sa moustache, d'un air de mépris souverain : *Mauvais soldat!* Quelles allures de matamore enragé, lorsqu'à propos de tout, il tirait son sabre et le brandissait en criant : « L'ennemi ! où est l'ennemi ? » Les tranche-montagnes espagnols, Escobombardon ou Scarabomba étaient moins épiques.

Couder avait été soldat, zouave, et, vers 1852, à Sétif, en Algérie, sur le théâtre militaire que protégeait alors et que subventionnait bien un peu le général Bosquet, commandant la place, il avait fait ses premières armes. Assez médiocre au début, il donna bientôt à ses rôles préférés, aux soldats de Scribe, un cachet particulier de brusquerie franche, de véhémence originale qu'il conserva, qu'il perfectionna et qui était comme le fond de son talent. Parfois aussi il improvisait, jouait des saynètes de sa façon. Il faisait des vers, des chansons, égayait les soirées de garnison avec ses couplets.

Ce public bizarre du théâtre de Sétif l'adorait, amalgame étrange de zéphirs, de turcos, de spahis, où souvent se montraient, curieuses et effarées, des dames, parfois des généraux, riant de bon cœur, applaudissant le futur général Boum ; parfois aussi des Bédouins, silencieux et étonnés. Je tiens ces menus détails de l'auteur des *Échos du Bord*, René Ponsard, le matelot-poëte, alors enrégimenté dans les zéphirs, et qui rédigeait, critique en uniforme, dans les journaux du lieu, les comptes-rendus de ces étranges soirées.

Quatre ans après, Couder, laissant là Sétif et les Bédouins, et le théâtre militaire, débutait sur la petite scène de Montmartre, déjà sûr de lui-même : brusque, bouillant, jouant avec sa ronde bonhomïe, sa crânerie de *pratique* de régiment. Nous le vîmes bientôt aux Délassements, chantant des couplets, dansant des rondes. C'est là qu'un soir ce bouffon nous émut. Il jouait, dans je ne sais quelle pièce, le rôle d'un chiffonnier. Passant sous la fenêtre d'un restaurant de

nuit, on lui jetait un poulet dans sa hotte, puis on le faisait monter, — pour rire. Il arrivait, sordide, son crochet à la main, en plein souper, et, moitié plaisantant, moitié pleurant, contait l'histoire de sa fille, une fille perdue. La fille était là, comme de juste, parmi les soupeurs. Je vous garantis que Couder jouait cela dans la perfection et avec une singulière énergie.

Mais, sous le règne de l'opérette, il avait bien autre chose à faire qu'à froncer le sourcil. Allons, saute Agamemnon, rugis, général Boum ! Il rugissait et sautait avec enthousiasme. Sa grande joie, son contentement à demi étonné apparaissait naïvement dans sa démarche, dans tous ses gestes, sur sa brave figure réjouie. Ces grandes gaietés portent malheur. Et, puis, disait-on, il est malsain de jouer ces pièces où la *jettatura* a sa part. Les superstitieux s'amusent à vous parler de Bache, qui fut le roi de Béotie, mort à l'hôpital ; de Mme Berthelier, tuée en répétant une opérette ; de la pauvre Marie Pfotzer, apparue, disparue, oubliée ; de Grenier qui se brise la jambe ; de Couder qui meurt si brusquement.

La vie de ces bouffons est d'ailleurs quelquefois singulièrement cruelle.

C'est Couder qui, voilà deux ans, se promenant à cheval, renversa et tua net un enfant près du pont d'Asnières. Ce fut un désespoir. Il montrait, comme pour se défendre de cet accident, une médaille de sauvetage qu'il avait gagnée jadis. Je pense, en évoquant ce souvenir de l'enfant tué, à Debureau, qui, de même, avait, sans le vouloir, assommé un gamin, un apprenti qui le suivait en criant : *Ohé! Pierrot !* Le pierrot avait une canne à la main, et, faisant le moulinet, frappa le petit à la tempe. Jamais Pierrot ne s'en consola.

Ce Debureau, lui aussi, — puisque nous parlons des mimes, — avait fait comme Molière, *parisianisant* le Pierrot, le *Pedrolino* italien. Depuis lui, la pantomime a décliné, et c'est dommage. Quel genre charmant ! Point de dialogues, partant le meilleur des styles, nulle prétention, le laisser-aller de la fantaisie. La Malibran voulait qu'à toutes ses représentations assistât un *sourd-muet* de ses amis qui lui dît s'il avait été ému, lui qui n'entendait rien. Elle savait le pouvoir de la pantomime que Debureau a comme emportée avec lui. Son fils, « Debureau le fils, » malgré un talent

réel, n'a pu galvaniser cette morte. On m'a conté que Debureau, après avoir défendu vainement à celui qui devait lui succéder et qui était alors peintre sur porcelaine, de se mettre au théâtre, se sentant mourir, l'appela, se leva une dernière fois, s'enfarina le visage, et, condamné, perdu, moribond, lui donna une leçon suprême. S'imagine-t-on le tableau? Ce farceur qui agonise, enseignant le comique à son enfant qui pleure!

Debureau, à qui les lettrés avaient fait une réputation, était excellent dans son cadre, dans ce petit théâtre dont il faisait lui-même les *trucs*; lorsqu'il voulut en sortir, le prestige s'évanouit, et il lui fallut quitter le Palais-Royal pour revenir aux Funambules. Il y était roi. Le paradoxe de Jules Janin: « Il n'y a plus de Théâtre-Français, il n'y a plus que les Funambules, » avait été accepté comme une vérité.

Devant cette petite salle du boulevard du Temple, les équipages s'arrêtaient. On allait là par genre, bravant cette atmosphère épaisse où l'odeur du beignet se mêlait aux senteurs âcres de la bière. Trois ou quatre ans avant la découverte de Debureau par Jules Janin, Charles Nodier, Etienne Arago, Gentil, — celui qui rêvait l'amour d'*une femme de corde*, — Perpignan, allaient applaudir Debureau, et, pour arriver jusqu'à la loge dictoriale, passaient, en se courbant, sous la rampe, pendant que le public criait bravo.

Je n'ai connu des Funambules que leur agonie. En 1848, Champfleury et ses pantomimes leur avaient refait comme une nouvelle jeunesse. Vers 1852 ou 1853, le pauvre théâtre se mourait. « Ils tomberont le même jour, l'acteur et le théâtre, avait dit Jules Janin en parlant de son *héros*. » En effet, Debureau le fils faisait à peine recettes; détesté des partisans de Paul Legrand, il jouait pourtant de son mieux. Le théâtre conservait encore sa physionomie d'autrefois, la foule grouillait dans l'acide carbonique. Le vieux Pelletier, une des renommées du boulevard du Temple, y jouait de sa voix cassée des vaudevilles niais.

Que sont devenus les acteurs de ce temps-là, ces mimes dont quelques-uns avaient du talent? Deruder, l'Arlequin, est mort. Celui-là était un véritable artiste, très-élégant, d'une vivacité gracieuse. Vauthier, Arlequin et Polichinelle tour à tour, joue la pantomime encore, dans un café-concert du boulevard du Prince-Eugène. Kalpestri est *Pierrot*

à Bordeaux, avec Négrier, son compère, toujours armé de la batte d'Arlequin ; Guyon joue le bouillant Achille aux Variétés, dans les pièces d'Offenbach ; Paul Legrand revient d'Amérique ; Debureau, riche, fait, pour l'amour de l'art, une tournée en Normandie. — Et les autres ?...

Les autres, je les ai retrouvés, réfugiés dans un petit théâtre ignoré que je veux vous faire connaître. Car on ne le sait pas, la pantomime a encore un asile, bien humble, bien inconnu, mais assuré.

Depuis six ou huit ans, boulevard de Strasbourg, il existait un théâtre minuscule, théâtre de marionnettes où l'on menait les enfants sages. Nodier y eût passé toutes ses soirées. Mais les enfants, paraît-il, ne croient plus aux marionnettes. Ils sont sceptiques. Ils sont blasés. La *Biche au bois* leur a gâté Polichinelle. — Polichinelle ? dirait Fanfan Benoiton, il n'est pas *sérieux* !

Ce n'est plus le temps où nous frissonnions d'aise — d'aise et aussi de terreur — au spectacle de la *Tentation de saint Antoine*. Pauvre malheureux saint ! Combien de fois l'ai-je vu tenté ! Il se défendait de son mieux, et jamais il n'a succombé, quoique, je m'en souviens, Mme Proserpine fût bien provoquante. Elle avait surtout une robe rose des grands jours !... Mais ce saint-là était un saint homme. La tribu noire des démons le tiraillait méchamment, elle allumait, comme une vile allumette, la queue de son compagnon et chantait d'une voix fausse des airs ironiques. Peine perdue ! Rien n'y faisait. Je ne connais que Caton qui puisse servir de pendant à mon vieux saint Antoine.

Hélas ! la *Tentation de saint Antoine* n'a plus de public ! Aux marionnettes on a donc substitué des acteurs. Et maintenant, dans ce théâtricule du boulevard, les enfants s'amusent. La salle est longue, semblable à un corridor assez large. En deux pas on aurait arpenté la scène. Qu'importe !

Là, Pierrot gambade, Arlequin sautille et enlève des mains de Cassandre qui tousse, Colombine qui sourit. Ce Cassandre, c'est le vieux Frédérick, le Cassandre d'autrefois, le Cassandre des Funambules, qui joua un moment les grognards du Cirque et qui *écrit* pour le théâtre nouveau des *Funambules* des pantomimes comme autrefois. Il en a composé jadis qu'on applaudit jusqu'à cent fois de suite. Vous souvenez-vous de *Noir et Blanc*, un chef-

d'œuvre du genre? Qui s'en souvient? Personne. Vanité de la renommée!

Le Pierrot actuel vient aussi des Funambules, Hippolyte Petit, le rival de Debureau fils. Si je vous disais qu'il est excellent et que j'ai ri bravement, à le voir avaler des sangsues au lieu de cornichons et se nourrir à l'aide de l'instrument que Molière met entre les mains de ses matassins, je serais sincère.

Pauvre vieil art naïf de nos pères! Pauvre pantomime négligée! Gros rire sain, farces grasses et folles, gambades qu'eussent aimées Fuzelier et Piron, j'irai quelquefois, au lendemain des épilepsies présentes, vous revoir et vous applaudir.

XVIII

Théâtre du Gymnase : *Le Roman d'une honnête femme*, comédie en trois actes, de Mme de Prébois et M. Théodore Barrière. — Le public des premières représentations.

11 novembre 1867.

C'en est fait : la saison dramatique est ouverte. L'Exposition défunte, les étrangers partis, les théâtres ont besoin de nouveautés pour attirer la foule, et les recettes ont tout à coup baissé dans une proportion considérable. Aussi, quelle hâte! On renouvelle les affiches qui en ont vraiment grand besoin, et l'on répète un peu partout activement.

La nouvelle pièce du Gymnase a complétement échoué devant le public de la première représentation, et je n'ai pu, malgré mon désir, assister à quelqu'une des représentations suivantes. J'ignore donc si la comédie, froidement accueillie tout d'abord et même chutée par quelques-uns, s'est relevée devant un jury moins exigeant, mais je sais que l'on s'est montré un peu bien sévère pour une œuvre, mal faite peut-être, maladroite en certaines parties, mélange singulier de brutalité et de sentimentalisme, mais vigoureuse aussi, et singulièrement honnête et poignante.

Le *Roman d'une honnête femme* est, à tout prendre, une assez triste histoire, d'une navrante banalité, une histoire de tous les jours, quelque chose comme un fait divers en

trois actes, ou comme un procès en séparation qu'on plaiderait devant le public.

Madame Chabanel, une charmante jeune femme, déjà mère de famille, adorant ses enfants et ne détestant point son mari, est la plus résignée et la plus négligée des femmes. Elle demeure à la maison, comme une matrone romaine, file peut-être aussi de la laine et reste à demi prisonnière, tandis que Chabanel, qui, je crois, est droguiste ou parfumeur, court les boulevards et hante les restaurants à la mode au bras de Cydalise Gobseck. Un soir que le vin a allumé un grain de bravoure dans la tête du boutiquier, il se prend de querelle avec un officier retour de Chine, le traite d'imbécile, en reçoit un soufflet, et lui demande raison. On se battra. Chabanel mourrait de terreur par avance s'il n'avait soin de prévenir la police, et s'il ne comptait sur l'intervention de la gendarmerie. Mais Éliane, la pauvre femme, qui apprend la nouvelle de cette rencontre, ne sait rien des prudentes dispositions prises par son mari. Elle le voit déjà blessé, peut-être tué, par ce maudit officier qu'elle ne connaît point, mais dont elle demande le nom. Et, poussée par cette affection que porte toute femme au père de ses enfants, elle court, à demi éperdue, chez M. Paul de Castellan.

Le hasard veut que le capitaine ait justement voyagé un de ces derniers jours avec Éliane, vis-à-vis d'elle, dans un wagon. Il paraît qu'il s'en est épris entre deux stations, électriquement, à la moderne. Sa déconvenue est grande, lorsqu'il reconnaît dans cet ange apparu en un compartiment — qui? — la femme de son adversaire. — Ici se plaçait une scène qui demandait, pour être acceptée par le spectateur, une habileté profonde et une finesse inouïe. Il fallait que M. de Castellan déclarât, comme malgré lui, dans une exclamation amère ou douloureuse, son amour à cette femme suppliante. Ce n'est point cela qui arrive. Au lieu de laisser échapper son secret devant Éliane, M. de Castellan lui jette à la face une phrase comme celle-ci :

— Eh! madame, il m'est bien difficile d'épargner votre mari.

— Pourquoi?

— Parce que je vous aime!

On peut douter, au surplus, que cet amour, né dans un trajet de moins d'une heure et sans que M. de Castellan ait

adressé la parole à Éliane, soit assez fort pour pousser un galant homme à cette franchise qui ressemble beaucoup trop à la violence. Le public a protesté, et là, certainement, il n'a pas eu tort. Aussi il faut bien le dire, ce rôle de M. de Castellan est absolument faux, hors nature, et cela du premier acte au dernier. Nous venons de le voir brutal comme un soudard; tout à l'heure, il sera sentimental et romanesque comme Antony. Jugez-en. Le duel a lieu. Chabanel a oublié de jeter à la poste sa lettre au préfet de police; forcé de mettre l'épée à la main, il va sur le terrain en tremblant, poussé par un de ses témoins. M. de Castellan qui a « *juré de donner son sang pour effacer la parole dite à Éliane,* » — j'aurais cru à de l'exagération, mais il est ainsi, — ce capitaine se précipite sur l'épée de son adversaire, et reçoit le coup en pleine poitrine. On le rapporte sanglant, évanoui, et on l'étend sur un canapé. Il n'en a pas, dit le médecin, pour une heure à vivre. Éliane, éplorée, s'agenouille devant le blessé qui revient à lui, aperçoit la jeune femme, lui déclare encore, lui répète qu'il l'aime et lui rend, du même coup, un mouchoir brodé qu'elle avait laissé tomber chez lui, et qu'il a conservé sur sa poitrine. C'est un peu bien sentimental.

— « Gardez ce mouchoir! Vous me le rapporterez quand vous serez guéri! — Ah! guérirai-je jamais? Vous ne m'aimez pas! — Vivez donc; je vous aime! » Entre gens qui se parlent pour la deuxième fois, le discours est vif. Encore une fois, c'est de l'*antonysme* tout pur. Éliane, on le voit, est certainement une très-honnête femme. Toute autre, en effet, eût prévu le cas probable ou possible de la guérison de M. de Castellan, et les complications qu'entraînerait fatalement un tel conseil : — Vivez, je vous aime! Ce n'est pas Célimène qui se risquerait à ce métier dangereux de sœur de charité!

M. de Castellan guérit, comme on pense bien. Il revient, rapporte le mouchoir, et rappelle à Éliane les paroles murmurées au mourant. — « Mais je n'ai jamais dit cela, mais vous aviez le délire, monsieur, mais vous rêviez! » Éliane a d'autant plus de mérite à repousser ainsi M. de Castellan qu'elle l'aime décidément et qu'elle sait à présent pourquoi le jeune homme s'est battu avec Chabanel. L'officier — et de là la rixe — avait marché maladroitement sur la robe à longue traîne de Cydalise. Elle connaît le

secret de son mari, ses amours de rencontre et sa vie de désordre.

Depuis lors, Chabanel vit séparé de sa femme, elle en Auvergne, lui à Paris. Cela est fort bien, mais voilà un trait qui me gâte cette honnête femme! Quoi! une séparation complète, une telle rupture, et cela parce que Chabanel s'est laissé entraîner au café Anglais! Des enfants vivant loin de leur père, et sevrés de sa présence parce que le bonhomme aura fait sauter un bouchon de champagne! Éliane courait Paris pour le sauver avant le duel, elle quitte Paris pour l'éviter, le duel fini. Elle me paraît vraiment quelque peu sévère. Non pas que j'excuse Chabanel.

Ce portrait de Lovelace bourgeois est, à mon sens, excellemment traité. Le public ne l'a-t-il pas compris, toujours est-il qu'il ne l'a pas accepté, qu'il s'est cabré. Au dernier acte, Chabanel a tout compromis. C'était là pourtant, en cet acte, qu'était, comme on dit, toute la pièce. Le deuxième acte met spirituellement en scène les préparatifs du duel, la comédie des témoins, et telle *charge* d'Américain batailleur, expert en fait de rencontres, qui menace de brûler la cervelle à Chabanel s'il recule, a diverti la salle. Mais qu'était cela? Un vaudeville du Palais-Royal fort gaiement traité, rien de plus. Le troisième acte, au contraire, est un tableau saisissant, d'une âpre et sombre vérité.

Le duel a métamorphosé Chabanel. Il l'a *posé*. Le bonhomme est devenu un héros de boulevard, un homme à la mode. Il n'est plus Chabanel le droguiste, il est « Chabanel qui a blessé M. de Castellan. » Chabanel tient à faire honneur à sa réputation, et comme il est, lui aussi, assez riche pour payer sa gloire, il a quitté la redingote longue, la « lévite » bourgeoise pour le veston couleur bismark, les pantalons collants et le chapeau minuscule du viveur. Il a l'œillet ou le camélia à la boutonnière, la canne imperceptible et les façons des héros de cabinets particuliers. Ce Seymour, qui sent encore l'huile de pétrole qu'il débitait hier, tranche bravement du Richelieu. Ruiné d'ailleurs, pris à la gorge par la nécessité, berné par une coquine, fort embarrassé pour payer certains billets, il part pour l'Auvergne et tombe comme une bombe dans la maison de sa femme. Que lui faut-il? deux cent mille francs, la fortune même de ses deux enfants, et cela pour doter le fils d'une aventurière.

La scène entre les deux époux est violente et d'une im-

placable hardiesse. Elle a offusqué la salle. Le mari supplie, caresse, s'humilie, se confesse, et la femme, prise de dégoût, lui accorde bien vite ce qu'il demande. Tout cela a scandalisé. Le public des premières représentations, nous le remarquerons plus d'une fois, est ainsi d'un puritanisme indomptable, sybarite d'honnêteté, et se froisse d'un pli de rose. Faut-il le dire cependant? Ses grands airs de vertu me paraissent souvent déplacés.

A de rares exceptions près, — comme les jours de représentations vraiment hors de pair, les soirs de *Hernani*, de *Galilée*, de la *Contagion*, — les salles de spectacles, les jours de *premières*, sont composées d'éléments fort bizarres et suffisamment troubles et louches. — Ce qu'on appelle *tout Paris*, le fameux tout Paris de l'intelligence et de la distinction n'est, en réalité, que le Paris du tapage et du scandale. Il y aurait à faire sur ce public des premières représentations, qui varie fort peu d'un théâtre à l'autre, un curieux travail de statistique, ou, comme on voudra, de chimie; si on analysait les éléments divers qui le composent, si l'on passait au fourneau ces atomes, on ne trouverait pas beaucoup d'héroïsme au fond du creuset. Il fut un temps où le public des premières représentations, trié sur le volet, se recrutait parmi l'élite. — Tout ce qui pensait était là. — On pouvait alors, sans crainte, parler aux loges un langage qu'elles comprenaient. Comptez-les aujourd'hui, les loges qui, ces soirs-là, sont occupées par des honnêtes femmes. Nous en sommes au contraire à ce point, qu'une honnête femme n'oserait qu'avec témérité se montrer dans une avant-scène, crainte de ressembler à quelqu'une de ces *anonymas* qui vont là, non pas pour écouter, certes, mais pour montrer, dans une pose savamment étudiée, leurs parures et leur maquillage.

On a écrit sur ces premières représentations deux jolis articles. L'un est de M. Alexandre Dumas fils dans *Paris-Guide*, et c'est un petit chef-d'œuvre d'esprit parisien, mais on y sent trop l'auteur dramatique qui ne tient pas à se brouiller avec son public. Le bout de l'oreille perce. La raillerie y est diplomatique, et l'auteur, qui est l'ironie même, ne se risque sur ce terrain qu'avec les précautions infinies d'un patineur qui ne veut pas briser la glace. C'est ainsi que M. Dumas fils ne craint pas d'affirmer qu'une lorette vaut mieux, pour applaudir une pièce, qu'une grande dame, qui

a toujours peur de faire craquer ses gants. Aussi bien ne demandé-je pas précisément une salle composée de grandes dames. L'autre article est d'Edmond About. Celui-ci se rapproche beaucoup plus de la vérité. Il est, par conséquent, fort sévère. Des déclassés, des aspirants, des viveurs, de rares observateurs, voilà ce que trouve, dans cette foule, M. About. On y trouverait pis encore.

Ah! certes, si ce public n'avait pas sur la destinée de la pièce cette influence énorme qu'on ne saurait lui disputer, peu importerait! Mais il est vraiment le faiseur de rois dramatiques, le Warwick du théâtre! Il juge, du premier coup, en dernier ressort. Peu ou point d'appels ou de cassations. Le *Mariage d'Olympe*, condamné le premier soir par ce jury bégueule, porte sa peine encore après douze ans. Et ce public bigarré, à demi taré, veut être non pas choqué, heurté, mais caressé, flatté dans ses faiblesses ; il ne vous fait crédit que d'une certaine dose d'audace. Après quoi, il proteste et se fâche. Il aime les sentimentalités qui bercent mollement son esprit las, blasé; semblable à un homme, saturé de repas pimentés, qui se met au petit lait par régime, il exige une littérature édulcorée; ou encore, il veut un doux oreiller à ses vices et dormir en paix. C'est un public qui, sceptique dans l'âme, pleure devant toutes les superstitions, tout en raillant les croyances viriles, comme une actrice s'agenouille dans une église au lendemain d'une partie de plaisir.

Aussi, nous nous habituons un peu trop à répéter qu'en dehors d'un certain groupe, le goût n'existe plus ; nous dédaignons maladroitement le grand public, le véritable public qui hausse les épaules devant telle œuvre acclamée par le public du premier soir, et ne s'explique pas les engouements des coteries. C'est ce même public plus nombreux qui, si nous lui donnions voix au chapitre, rétablirait l'équilibre et ferait justice peut-être de bien des choses Que de fois l'ai-je vu irrité de ce qui avait « charmé tout Paris! » Que de fois aussi il accepte sans fausse honte des vérités qui faisaient jeter des cris de paon aux spectateurs de la *première*. Par une inconcevable bizarrerie, je le répète, l'art dramatique est jugé, non point par ceux qui pensent, mais par ceux qui dépensent, et nous soumettons ainsi des idées morales et des problèmes sociaux à des gens à qui nous craindrions de demander un conseil!

Ce troisième acte du *Roman d'une honnête femme*, — pour y revenir, — heurté et mal équarri, n'en est pas moins une des choses les plus hardies qu'ait tentées M. Théodore Barrière, qui n'est point timide. Il y a là comme un écho de Balzac et la figure de Chabanel a un moment évoqué pour moi la silhouette de M. Marneffe. Mais allez donc mettre *les Parents pauvres* sur la scène! Des *faiseurs* l'ont essayé : et pour rendre l'œuvre « scénique, » ils ont retiré toute la moelle de l'os et montré — quoi? — un squelette de drame.

Le public s'est surtout fâché, l'autre soir, quand Chabanel fait à sa femme, qui s'irrite, l'éloge de sa maîtresse : « Eh bien! après? Cette femme, vous ne la connaissez pas! » elle vous vaut bien! » On devine la scène. Elle entre dans le vif à la façon du fer rouge. Elle pouvait, d'ailleurs, être plus facilement acceptée si Pradeau n'eût été chargé de ce rôle de mari. Pradeau est un acteur fort amusant, et qui, même, dans *Nos bons Villageois*, a trouvé le secret des larmes comme il avait celui du rire ; mais il est trop vulgaire, en vérité, dans le personnage de Chabanel. Il souligne encore, par sa lourdeur, les côtés odieux du caractère. Supposez à sa place Landrol ou tout autre, extorquant à madame Chabanel les deux cent mille francs, avec perfidie, non avec cynisme, la scene demeurait dans le ton de la comédie sévère et ne soulevait pas ces protestations.

La pièce finit mal. Chabanel s'enfuit de chez sa femme, à cheval, et se brise la tête en chemin. Éliane est veuve et l'honnête femme épousera M. de Castellan tout à son aise. Voilà, certes, un dénoûment de tous points mauvais. Moralement n'était-il pas mieux de la laisser seule, abandonnée par son mari, conjurant M. de Castellan de se marier avec une autre, vivant auprès de ses enfants et vieillissant en les voyant grandir? Les auteurs dramatiques ont ainsi la manie des conclusions heureuses et des apothéoses couleur du temps — du temps des féeries. Est-ce que la vie conclut toujours? Les plus belles histoires ou les plus tristes ne finissent pas. Il est faux que tout s'arrange ainsi et se termine par la mort du pécheur. Mais le théâtre, dira-t-on, n'est point la vie. Eh bien! au point de vue dramatique même, cette profusion de bonheur finit par nuire ; le public, qui se croit dupe, se fâche et il en veut un peu à l'auteur de ces perspectives couleur de rose.

Que j'en ai déjà vu de ces malheureux dénoûments heureux et que j'en reverrai!

Puis je trouve décidément fort ennuyeux qu'on donne toujours, au théâtre, des épaulettes aux braves gens, aux personnages sympathiques. On jurerait qu'on ne peut être digne d'estime sans être au moins sous-lieutenant. L'idéal humain semble, à bien considérer, pour les auteurs de pièces de théâtre, consister dans l'uniforme. J'ai quelque idée qu'ils ne tiennent guère à ce détail, que parce qu'il leur permet d'introduire dans leur ouvrage un personnage décoré. Ce noir costume moderne est si triste, qu'il faut bien le relever par quelque agrément. Le ruban rouge est là pour la mise en scène.

— Quand je ne suis pas décoré dans une pièce, disait le vieux Ferville, qui joua tous les généraux de Scribe, le public m'accueille plus froidement!

Le public, en effet, est habitué aux militaires. Il les aime. L'ingénieur sentimental ne lui a jamais fait oublier complétement le colonel légendaire. Il finira par se lasser pourtant, je le gagerais, et dans le *Roman d'une honnête femme*, Paul de Castellan ne lui en a pas imposé, parce qu'il était capitaine. J'ai même vu le moment où il trouvait déplacé que l'officier tînt si longtemps au bout de son épée la vie du marchand.

— Avoir été en Chine, avoir rapporté des drapeaux, dit M. de Castellan, et risquer de se faire tuer par Chabanel!

Et pourquoi pas? Chabanel lorsqu'il est honnête a, comme vous, un honneur, et comme vous un courage. Il est de plus père de famille et risque, non-seulement sa vie dans cette rencontre, mais la vie de ses enfants. A tout bien considérer, M. de Castellan, qui me paraissait héroïque tout à l'heure en recevant un coup d'épée pour l'amour d'Éliane, n'a fait que son devoir strict. Blessé, il est romanesque. Que son épée et non sa poitrine se teigne de sang, il devient odieux. Quoi de plus sinistre, en effet, que cette situation : un pauvre brave homme, qui n'a jamais manié un fleuret, et qui va se battre, tendre la gorge à un soldat lequel n'entend pas raison! Songez-y un moment, cela est effrayant. Or, le théâtre en fait quelque chose de comique. Personne qui ne trouve absolument ridicule ce pacifique bourgeois contraint ainsi de dégaîner!

Les auteurs dramatiques et les romanciers ont un grand

tort : celui de parsemer leurs pièces ou leurs récits de duels aussi nombreux. Je ne crois pas que ce soit un paradoxe d'affirmer que les duels au théâtre produisent les duels dans la vie ordinaire. On s'habitue, en les voyant si fréquents dans les œuvres littéraires, à les considérer comme choses fort naturelles et tout à fait courantes. Les personnages de comédie se battent avec une facilité tellement prodigieuse, qu'on jurerait, à voir cette peinture de notre société, que nous sommes réellement un peuple de spadassins.

Je sais bien que la vie moderne est si peu accidentée, que les auteurs se rattachent, noyés par la civilisation, à toutes les branches de la barbarie. Un coup d'épée termine si agréablement un acte, deux balles échangées ponctuent le dialogue d'une façon si émouvante ! Il s'ensuit seulement, — le duel étant un délit, — que pas un personnage de comédie n'éviterait la police correctionnelle, ou, selon qu'il s'agit du Gymnase ou de l'Ambigu, la cour d'assises. « Quand je vais au théâtre, me disait un procureur impérial fort spirituel, — car il en est, — je suis toujours tenté de requérir. »

Je n'ai rien dit des acteurs. M. P. Berton n'a pas un grand rôle, mais il joue ce personnage de Paul de Castellan avec une correction, une distinction parfaites. J'ai lu dans les comptes rendus rapides que, dans le rôle de madame Chabanel, mademoiselle Delaporte avait été admirable. Elle a été convenable. Donnez-lui les rôles de jeune fille que Victorien Sardou sait si bien aiguiser pour elle, elle y sera charmante; mais pour peindre les douleurs contenues de cette honnête femme trompée, il eût fallu une autre profondeur, une amertume que la vie donne seule, et que mademoiselle Fargueil, par exemple, eût sûrement exprimée. Deux rôles épisodiques ont fort diverti le public : celui du Yankee batailleur et implacable, joué avec entrain par Francès, et l'aimable rôlet de mademoiselle Chaumont, qui patoise à ravir et joue avec une verve infinie le personnage d'une petite paysanne auvergnate, vrai moulin à paroles du Cantal.

Il y a, dans ce *Roman d'une honnête femme*, deux parties ou plutôt deux éléments bien distincts : l'un, romanesque, improbable, d'un sentimentalisme outré, qui a fatigué ; l'autre, amer, attristé, violent, qui fait le prix de cette œuvre beaucoup trop attaquée. — Je ne saurais dire

quelle est, dans la comédie nouvelle, la part de madame de Prébois et celle de M. Barrière ; mais il m'a semblé reconnaître en plus d'un endroit, — je parle des meilleurs, — la façon aiguë, violente et soudaine de l'auteur des *Faux Bonshommes*.

Quelle comédie excellente que ces *Faux Bonshommes!* Le Vaudeville les reprenait avant-hier. Cela n'a point vieilli; ces types, dessinés, burinés plutôt d'une main ferme, ont la netteté des belles eaux-fortes... Ils sont tout d'une pièce, ces personnages, et chacune de leurs paroles est vraiment un trait de caractère. Je ne crois pas qu'il y ait dans tout notre théâtre actuel quelque chose de plus complétement comique — de ce comique doublé de tristesse qui est celui de Moliére — que le troisième acte des *Faux Bonshommes.*

L'esprit d'atelier, l'argot de boulevard, semés dans la pièce, ont quelque peu vieilli. Edgar, ce Desgenais devenu rapin, nous paraît çà et là presque vulgaire. Il représente ce que j'appellerai l'*esprit de mode*, un de ces articles de Paris étincelants et faits de rien, très-brillants, mais qui se fanent vite.

Après tout, Edgar n'est dans la pièce qu'une façon de comparse. Toute la comédie, d'une ironie si puissante, d'une courageuse colere, repose sur Péponnet, Dufourré, Bassecour, — des noms qui sont restés, des personnages qui vivent encore et qui vivront longtemps. Quel dommage que l'heure où se produisit cette pièce n'ait point permis à M. Barrière d'y introduire cet élément social, ce grain de poudre politique dont, cinq ou six ans plus tard, M. Émile Augier relevait ses *Effrontés* et le *Fils de Giboyer!* Les *Faux Bonshommes* seraient la comédie de l'époque. Telle qu'elle est, elle est le plus saillant tableau des appétits et des hypocrisies de ce temps.

Lorsqu'on écrira, si on l'écrit jamais, l'histoire du théâtre contemporain, on devra placer, parmi ceux qui lui ont pendant un moment donné une singulière autorité, M. Théodore Barrière.

Il n'a point, comme M. Dumas fils, signalé son début par un de ces coups de maître qui transforment les mœurs dramatiques ; il n'a pas le premier mis la vérité même, la vérité nue sur la scène ; mais plus tard, dans les *Faux Bonshommes*, il a plus nettement, plus crûment, plus

cruellement encore que son prédécesseur, déchiré le bandeau et mis à nu la plaie. La scène du contrat, dans les *Faux Bonshommes*, domine tout le théâtre de nos jours. On la retrouve partout, sous diverses formes, mais moins accentuée et moins profonde. Quel effet elle a produit l'autre soir!

J'avais devant moi deux provinciaux, de cette bourgeoisie de province qui comprend tout, si elle ne connaît point toutes choses. Ils n'avaient, par grand hasard, jamais vu chez eux les *Faux Bonshommes*. Aussi leur étonnement était-il pour le moins aussi grand que leur ravissement. C'est que la pièce s'impose par je ne sais quel accent de conviction et de sincère courroux.

Une des principales qualités de M. Théodore Barrière, c'est en effet cet élan dans l'amertume, ces scènes qui, chez lui, partent comme des cris. Il est vraiment un satirique; ses coups de lanières ne ressemblent pas le moins du monde à des caresses. S'il flagelle un vice ou un ridicule, les coups portent et font marque. Rien n'est détestable comme les demi-emportements, les satires qui montrent les dents, mais comme une jolie femme qui sourirait.

Avec M. Barrière, la satire mord et parfois emporte le morceau. Il a eu de la sorte de ces actes d'humeur noire qu'on n'oubliera point Je voudrais revoir une de ses bonnes comédies, les *Parisiens*, — qu'il avait appelée les *Parisiens de la décadence*, ce qui effraya beaucoup la censure. Cela est encore une œuvre vraiment forte et vivace,

XIX

Théâtre de la Porte-Saint-Martin : Reprise d'*un Usurier de Village*, drame en cinq actes, de MM. A. Rolland et Ch. Bataille. — Le Drame et la Féerie. — Philoxène Boyer.

25 novembre 1867.

M. Marc Fournier, qui fut un dramaturge distingué, vient d'étrangler entre une féerie et une revue, comme on prendrait un homme par le cou, entre les deux battants d'une porte, un drame remarquable joué jadis à l'Odéon avec un grand succès.

L'*Usurier de village* a tout à fait réussi avant-hier soir, et, sauf quelques parties de certain rôle qui ont vieilli, s'est retrouvé très-vivant et très-poignant comme au premier jour.

Mais que voulez-vous que le public ait assez de confiance dans une pièce pour aller l'écouter, lorsqu'il sait que, derrière le décor du fond, on répète quelque gigantesque *machine*, et que le drame n'est qu'un pis-aller? Ceci n'est pas trop fort : au dernier acte de l'*Usurier de village*, dans les frises, j'ai nettement aperçu un lambeau de décor surchargé de dorures, qui faisait un peu l'effet de l'épée de Damoclès.

Ainsi, voilà qui est bien convenu. Le directeur de la Porte-Saint-Martin, après avoir remis à la scène, pendant les répétitions de quelque pièce à paillons, la *Closerie des Genêts* ou l'*Usurier de village*, viendra vous dire, chassant l'œuvre littéraire à coups de ballets : — Est-ce bien ma faute si j'en reviens toujours aux féeries? Le drame est chose morte! Le drame ne fait pas d'argent!

C'est encore une question à résoudre, et je voudrais qu'un directeur établît franchement la balance de ses comptes, après une année où il aurait joué, sans dépenses hyperboliques, quatre ou cinq drames, ou six (pour faire la part la plus large), et qu'il comparât ce total avec celui des recettes d'une année de féerie, une de ces féeries qui coûtent une fortune à *monter*.

Sans aller plus loin, ne pourrait-on prendre pour exemple les deux théâtres voisins, la Porte-Saint-Martin et l'Ambigu? L'Ambigu, dirigé par M. de Chilly, n'a pas joué de féerie, que je sache, et le directeur s'est fort bien trouvé du régime auquel il avait soumis son public. Tandis que le voisin, avec ses somptueux décors, ses éblouissantes mises en scène, plus d'une fois (j'ai le droit de parler de ce qui a été souvent imprimé) a gémi sur la dureté des temps.

J'aurais voulu que l'*Usurier de village* fît assez d'argent (je me sers là du style directorial) pour que la Revue de l'année, dont on graisse en ce moment les trucs, fût réduite à faire antichambre. C'eût été un beau triomphe, et certes la pièce de MM. Amédée Rolland et Ch. Bataille était digne de l'obtenir. Ce drame sombre est un des plus saisissants que j'aie vus. Mais encore fallait-il, pour qu'il s'imposât au public, ne rien négliger pour son succès.

. .

Un seul exemple. Au dernier acte, [tout le village est ameuté contre l'usurier, et menace la sangsue de la faire dégorger. La scène est fort belle. Or, j'ai remarqué que M. Marc Fournier, qui lance sans hésitation sur le théâtre trois cents figurants, lorsqu'il s'agit du cortége de la princesse Désirée ou des noces de la princesse Aïka, avait peuplé ce village normand de huit paysans, huit figurants, pas un de plus, et qui font terne visage sur cette grande scène.

Mais quoi! je vous répète que la Revue accapare et n'entend pas qu'on lui prenne son monde.

La Revue! Elle dirait aussi pour un peu, cette souveraine :—*J'ai failli attendre* ! Avant un mois, nous serons débordés par les revues. C'est un genre amusant, surtout pour le public qui, au théâtre, ne tient à être éclairé que par le lustre et prend pour critérium absolu le verre de sa lorgnette; j'avoue d'ailleurs que ces pièces ne me déplaisent pas trop, à leur place, sur les petits théâtres; — mais lorsqu'elles envahissent les grandes scènes, lorsque le croquis devient tableau, lorsque la *charge* des théâtres minuscules s'installe définitivement sur les planches des théâtres d'ordre, il est permis de protester. On me dit que c'est un caprice, que cela s'est fait d'ailleurs, et à la Porte-Saint-Martin même, il y a vingt ans. C'est alors qu'on pouvait appeler cela un caprice. La revue, la féerie sont, comme tant d'autres choses, bel et bien devenues des institutions.

Et voyez où va le théâtre en suivant cette voie.

Les journaux indiscrets nous ont appris, toute cette semaine, la composition des divers tableaux de ces revues; ils nous ont conté les scènes principales, les curiosités futures. Ici une imitation de l'*Homme masqué*, là une reproduction des buffets de l'Exposition, une pantomime après un ballet, une locomotive après un ballon captif. Et dans cette énumération, parmi les *promesses* de la Porte-Saint-Martin, figure une parodie de l'*Œil crevé*. Cette *charentonnade* aura sa parodie! Or, pour parodier il faut être plus insensé que son modèle. Est-ce bien possible? Ceci montre nettement où nous en sommes. Autrefois les petits théâtres parodiaient les grands avec irrévérence. Ce sont les grands qui parodient les petits avec entrain. La Porte-Saint-Martin ramasse les miettes des Folies-Dramatiques,

et les scènes dites *inférieures* reprennent bravement *Antony* et y trouvent leur bénéfice, tandis que les gros bataillons passent au couplet de facture.

C'est ainsi qu'on va donner prochainement au théâtre de Cluny la pièce de M. Félicien Mallefille, que la Comédie-Française a refusée. Annoncée d'abord sous ce titre : *le Doute*, elle s'appellera décidément *les Sceptiques*. Peu importe. Je voulais seulement demander si c'est bien le théâtre de Cluny qui devait recueillir les épaves du Théâtre-Français. Tandis que M. Marc Fournier enrôle les frères Choler, qui furent la gaieté du quartier latin, M. Larochelle embauche Alexandre Dumas et M. Mallefille.

— Il faut bien devenir une petite Porte-Saint-Martin, disait quelqu'un de la maison, puisque la Porte-Saint-Martin devient un grand Bobino.

Quoi que fassent les directeurs, le salut et le succès sont cependant dans le drame. Je prévois — et je ne crois pas me tromper — une éclatante réaction, prochaine peut-être. Il y a, quoi qu'il paraisse, dans les foules, d'autres passions que l'amour du changement à vue et de la lumière électrique. En ces derniers temps, lorsque les étrangers, reprenant leurs malles, les recettes des théâtres ont tout à coup baissé dans une proportion considérable, lorsque *Cendrillon* et la *Biche au bois* ont fait subitement leurs recettes les plus basses, quelles pièces ont le mieux supporté le choc et le mieux résisté? *Hernani* et les *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, deux drames.

Le décor, vraiment, nous fatigue. Lorsqu'il encadre une action, lorsqu'il fait partie intégrante de l'œuvre, je l'admets ; mieux que cela, je le réclame. Mais on ne considère plus depuis fort longtemps *l'action* ; les acteurs deviennent inutiles ; les clowns suffisent. Et que d'artistes de talent on a sous la main qu'on peut utiliser ! Vannoy, par exemple, qui vient d'obtenir dans cet *Usurier de village* le plus vif, le plus mérité des succès. Il y joue le rôle créé par Thiron, l'usurier Chamounin.

Le masque est superbe, avec tous les appétits et toutes les lâchetés incrustés sur la face. Il baisse les yeux, traîne la voix, marche courbé, — chat qui guette la souris, — puis soudain se redresse, bondit, et devient terrible lorsque la proie ne peut s'échapper. Vannoy a joué en comédien de race la scène où l'avare, déjà à demi couché, se relève effaré

et court avec des essoufflements comiques et effrayants vers le tiroir où il a oublié son argent. Et quand je songe que voilà des années bientôt que cet acteur excellent n'a pas créé de rôles, qu'il est condamné à l'inaction et comme mis à la retraite par la féerie!

On cherche pour jouer le don Guritan de *Ruy-Blas*, un comédien; le voilà trouvé. Vannoy, j'en suis sûr, y serait superbe. Il représente avec beaucoup de désinvolure les troupiers et les bravaches, et porte gaiement sur l'oreille le shako du grognard ou le feutre troué de l'aventurier. Dans le Zorzo des *Funérailles de l'Honneur*, il était parfait; il a fort contribué au succès du *Bossu* avec les plaisanteries de Cocardasse. Il est fait pour ces rôles de gais sacripants qu'il aime, mais, on le voit par ce type de Chamounin, il sait aussi varier son jeu, et changer Rodomont en Gobseck.

Voilà encore pourquoi je combats la féerie. C'est qu'elle rend impossibles de tels artistes. Pour peu qu'on aime en effet son métier, on ne saurait se résoudre à accepter ces rôles de l'Obélisque, du roi des poissons ou de Cantaloup XXIII dont les auteurs de telles œuvres émaillent leurs productions. Paulin Ménier, malgré l'ennui qu'il doit avoir de ne pas jouer, n'a pu se plier à cette nécessité. Il devait figurer dans la revue; à la fin pris de colère, il a, et je l'en félicite, rompu tout net son engagement.

Faut-il revenir tout net sur le sujet de l'*Usurier de village*? Je crois la pièce connue. Elle a attiré la foule jadis à l'Odéon. C'était le début de deux jeunes gens qui s'affirmaient ainsi avec une vigueur rare. M. Amédée Rolland n'a pas donné depuis, sauf peut-être les *Vacances du Docteur*, une œuvre plus forte et plus sobre. Quant à M. Charles Bataille, je crois que l'*Usurier de village* est son seul ouvrage dramatique. Quel beau drame il y a pourtant dans ce roman d'*Antoine Quérard*, une des cinq ou six œuvres robustes de la nouvelle génération!

Ce qui fait le prix de la pièce aujourd'hui remontée par la Porte-Saint-Martin, c'est qu'on y sent un véritable soin, une émotion, une conviction. Les personnages sont étudiés soigneusement, et tracés d'un coup net, saillants. Ce sont bien là, sauf le taupier, des paysans, de vigoureux travailleurs, charrons ou laboureurs, pris sur nature. Une figure singulièrement réussie et tout à fait émouvante,

c'est la figure de la vieille grand'mère qui, peu à peu, donne son bien, vend ses champs et ses vignes pour son fils; qu'on voit au premier acte, tricotant des bas, au soleil, sur le bas de sa porte, et qu'on retrouve plus courbée, traînant par les chemins un fagot qu'elle vient de ramasser.

Il y a loin de ces paysans-là à ceux de Georges Sand. Ils tiennent plutôt de Balzac, des gueux de la *Comédie humaine.* Ils ont bien leur *manière* aussi et leur torticolis de style, et se séparent, par exemple, en se disant *à la revoyure.* Un autre, un bûcheron, se demande si les arbres ne vivent pas et s'il ne tue point quelqu'un lorsqu'il les coupe. « Au printemps dernier, celui-ci était plein d'oiseaux. On eût dit qu'il chantait. » C'est fort joli, on sent le poëte à côté du réaliste, mais je doute que jamais bûcheron ramasse de ces perles en jouant de la cognée.

Pour le taupier, un misanthrope qui traverse ces cinq actes en chassant les hommes et les mulots, il ne vient pas, je le gagerais, de la campagne ; il sort de pied en cap d'un album de Gavarni. Nous le connaissons bien, ce gueux honnête et fier, qui mourra bravement dans un fossé, le front tourné vers les étoiles, cet amer bohême des forêts qui passe jetant son mépris aux gens qu'il rencontre. C'est Thomas Vireloque, et pas un autre.

Gavarni a eu une singulière influence sur son temps. Il lui a donné le pli de son esprit. Ce que le dessinateur a inspiré d'œuvres, petites ou grandes, est incalculable. Et je n'entends pas seulement les pièces émanant de lui presque directement, comme *les Enfants terribles*, *les Maris me font toujours rire*, *les Femmes de Gavarni*, j'entends aussi toutes les comédies où sa façon d'exprimer la vie et de la peindre se retrouve. Balzac et Gavarni, deux grands producteurs qui furent deux grands inspirateurs.

Thomas Vireloque ou le Taupier, c'est tout est un.

Le Taupier regardant Denizet tenant son nid de buses, c'est Vireloque devant les gamins qui dénichent les rats : « Faut pas chagriner ce petit monde-là. Les animaux comme vous autres, ça se dévore entre soi. » Et encore Thomas Vireloque rencontrant un ivrogne endormi, cuvant son vin: «Sa Majesté le roi des animaux! » On retrouverait cette même note méprisante dans les paroles du Taupier : « Si j'ai des velléités d'aimer un homme, j'adopte un chien. — Ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est l'enfant.»

Ajoutez-y un peu de Mürger : « Je loge à la belle étoile, dit le bohème, et le propriétaire n'exige pas de réparations. » Ou : « Je suis assuré... à la compagnie de la Providence. » Tout cela compose d'ailleurs un personnage fort sympathique dont les *mots* portent droit sur le public, et qui, tout en apportant une dissonance à la pièce, lui, personnage faux, placé dans cette intrigue sévère comme la vérité, l'anime pourtant, lui donne une allure, une saveur particulières.

C'est le Taupier qui, témoin d'un crime, dénonce les coupables et les punit, unit les amoureux persécutés, rend aux paysans leurs quelques sous qu'il arrache à Chamounin, et s'en retourne à ses bois et à ses taupes. Ce fut un des bons rôles de Tisserant.

Tisserant le joue, après douze ans, comme le premier soir, avec cette voix vibrante et chaude qui prend le public, qui le faisait adorer par tous ces jeunes gens de la rive gauche, alors qu'il personnifiait devant eux, en ses personnages de *raisonneurs*, l'honnêteté robuste et franche. On le sentait heureux, l'autre soir, d'avoir retrouvé un de ses rôles aimés ; il y a obtenu son succès habituel, et, à la Porte-Saint-Martin comme à l'Odéon, il entraînerait le public, si le public avait le temps encore d'adopter un acteur préféré.

Les auteurs ont confié à madame Dugueret le rôle créé autrefois par Guichard. On a fort applaudi la vaillante actrice, qui, vraiment, a trouvé des cris qui remuent, de ces accents qui émeuvent. Cela est intelligemment compris, rendu avec fièvre, avec âme. Mais ce maudit *travesti* enlève toujours un peu d'autorité au rôle. Il n'est guère de mise, ce semble, que dans la comédie pimpante et gaie. On est là, en effet, en pleine fantaisie. Les amoureux conversent avec des couplets, les personnages content leurs aventures sur des airs de rondeaux.

Que Déjazet nous arrive, comme dans la *Douairère*, l'épée en verrouil et pirouettant sur ses talons rouges, rien de mieux et de plus charmant; nous savons à qui nous avons affaire; c'est tout un genre de spectacle. Le vaudeville travesti est une branche de la comédie. Mais dans le drame, où toute illusion est nécessaire, quand l'âge du personnage n'exige pas une femme, pourquoi introduire un travesti qui gâte toujours un peu l'émotion ? Lorsque, par

exemple, Denizet embrasse sa grand'mère, le public est beaucoup moins attendri malgré tout le talent de l'actrice — talent qui se développe chaque jour — quand il regarde madame Dugueret que s'il voyaitun jeune homme serrer dans une mâle étreinte la pauvre vieille femme entre ses bras.

Madame Judith va jouer ainsi *Hamlet* en travesti. Mais là, peut-on dire, ce n'est plus la même chose. Hamlet est un type, non un personnage que nous coudoyons. Il nous domine, il a quelque chose de surhumain qui permet toutes les interprétations. Mac-Ready le jouait de telle manière et Rouvière de telle autre, et tous deux étaient également admirables. Je ne sais ce qu'il adviendra de cet *Hamlet* que va nous donner la Gaîté, au lendemain de *Peau d'Ane*.

Cet *Hamlet* sera en tout cas fort curieux. Pour la première fois, le public français jugera Shakespeare dans son intégrité. Plus de concessions au *goût*, la boucherie finale, l'atroce duel aux épées empoisonnées traîné sur la scène.

Le pauvre Rouvière avait toujours souhaité jouer la pièce de la sorte. Mais en Angleterre même, aujourd'hui, le texte n'est pas aussi fidèlement respecté. C'est un essai qui datera. Pour nous cet *Hamet* paraîtra nouveau encore par cette mise en scène où les décors anglais encadreront les costumes de Delacroix. Ajoutez la musique de M. Victorin Joncières, soulignant la traduction de M. Paul Meurice, voilà une soirée artistique et qui fera une vaillante antithèse aux pièces interminables, aux airs bachiques et offenbachiques dont il me faudra bientôt vous parler.

Je n'ai pas tout dit sur l'*Usurier de village*. Je tiens à signaler encore madame Masson, qui a joué avec beaucoup de soin le rôle de la grand'mère. Je lui ferai seulement observer qu'elle est beaucoup plus jeune au troisième acte qu'au premier. Il est fatigant peut-être de se tenir courbée pendant cinq actes ; mais on pourrait se grimer plus solidement et accentuer les rides davantage.

C'est là, en fin de compte, un succès vrai pour les auteurs, pour les acteurs, et, je dirai pour l'art. Sans doute le public habituel des premières trouve-t-il plus de ragoût et de montant aux revues qui l'amusent en le chatouillant, mais je suis persuadé que le jour où M. Amédée Rolland et M. Charles Bataille se donneront la peine d'écrire ensemble un nouveau drame, l'auteur du *Poëme de la mort* et celui d'*Antoine Quérard* s'imposeront à ces désœuvrés du bou-

levard, comme ils ont remué et ému ces étudiants d'il y a dix ans, qui les applaudissaient si fort.— Philoxène Boyer, qui vient de mourir, débuta lui aussi à l'Odéon, par *Sapho*.

Sapho! Ce fut un drame en vers, en un acte, que le pauvre Philoxène Boyer risqua sur la scène de l'Odéon. Le drame tomba. Cette poésie bizarre, enflammée, curieux mélange d'inspiration et de mauvais goût, surprit, déconcerta et finit par irriter. Je viens, pour vous en parler, — car, le poëte mort, l'œuvre redevient, quel ironique mot! une *actualité*, — je viens de lire la pièce, et ne m'étonne pas de l'insuccès. Quelles surprenantes choses et quelles singulières afféteries! Ici, Sapho, consumée d'amour pour Phaon, se demande avec joie, en regardant ses *bras tremblants* qui *commencent à verdir*, si ce n'est pas la mort qui approche. Là, elle réclame, avec un grand soupir de son amant qui s'éloigne :

> Un fil d'or, un cheveu pour coudre ma paupière,
> Et ne plus voir personne après l'être adoré,

Je cite au hasard. La pièce est ainsi parsemée de cailloux que le poëte prenait pour des diamants. Je crois que ce n'est pas seulement Homère qui fut aveugle ; les poëtes le sont tous. Philoxène Boyer, mort l'autre jour, et mort à trente-neuf ans, passa, peut-on dire, sa vie à rêver. Toutes ses erreurs viennent de là. On a été sévère déjà pour cette mémoire d'un malheureux homme, doux et désarmé, qui vécut sans offenser personne. Je veux, en quelques mots, l'expliquer.

Quelle idée était donc venue à Boyer de faire du théâtre? Sa façon de penser, toutes ses habitudes d'esprit, tout son être étaient opposés aux règles de la scène, car, quoiqu'on en dise, il y a là des règles, il faut connaître l'orthographe de cet art. Il faut y procéder par coups nets et accentués, par courtes phrases, par vers frappants, maximes toutes gravées pour la mémoire. Philoxène Boyer y apportait les longues tirades, les *couplets* éperdus, le ton de l'ode ou de l'élégie. Les personnages ne parlaient pas, ils chantaient.

Il était poussé là par son amour pour Shakespeare. Je dis amour, c'est fanatisme, c'est religion qu'il faut dire. Philoxène Boyer s'était voué à Shakespeare comme d'autres se vouent à Dieu. Rien de plus malsain que cet aplatissement absolu de la personnalité humaine. Boyer, de tout

temps et dès le collège, avait été un esprit inquiet, troublé, hésitant ; il devint peu à peu, et d'année en année, comme un halluciné. Ceux qui ont assisté à quelqu'une de ses leçons sur Shakespeare, au quai Malaquais, n'ont pas oublié cet homme maigre, aux longs cheveux blancs, — tête de vieillard qui avait trente ans, — ces yeux enfoncés, au regard fixe et élargi, œil de visionnaire ou de voyant, ces gestes exaspérés, toute cette pantomime de pythonisse sur son trépied. Il y avait comme des éclairs de génie dans ses discours si confus, si nébuleux.

Shakespeare pour cet homme, c'était tout. « Il retrouvait, me disait-on hier, il retrouvait des pastiches de Shakespeare, des phrases dérobées à *Hamlet* jusque dans la Bible. » Volontiers il eût traité Eschyle de plagiaire.

Philoxène Boyer, qui était pauvre, achetait, collectionnait, entassait comme un avare tout ce qui concernait son idole. Sur ce Shakespeare, il annonçait un grand ouvrage et déjà les notes, les seules notes préparatoires du travail demeuré inachevé, comprennent douze volumes manuscrits. C'était un travailleur ardent que cet aimable homme. Il vivait littéralement dans la poussière des livres, courbant sa taille sur les tas à trier, sur les bouquins à traduire.

De quoi vivait-il ? Il avait été riche ; il avait eu du moins une de ces fortunes qui seraient la richesse pour un homme de goûts simples et surtout pour un homme capable de régler sa vie au cran du jour. Mais cet Athénien égaré dans nos squares, cet André Chénier de la rue Bréda, ce poëte se plaisait à traiter les poëtes en frères. Il aimait, il fêtait « les beaux yeux, les gaies chansons et les roses. » Tout cela coûte cher, surtout aux pauvres fous qui s'éprennent de leur rêve, qui s'énivrent d'un songe, et s'endorment, confiants, le sourire aux lèvres, ignorant que les coupes se tarissent et que les musiques se taisent.

Les belles journées de jeunesse ! Les fêtes joyeuses d'autrefois ! Les Noëls de 1850 ! Henry Mürger, en ce temps-là, parodiant les *Orientales*, chantait aussi et chantait la prodigalité de Philoxène Boyer :

A l'heure même où dans l'étable
Vagit le divin nouveau-né,
Sous un boudin désordonné
Chevet faisait ployer la table.

Jamais plus friandes primeurs
N'ont embaumé la porcelaine.
Dans les salons de Philoxène,
Nous étions quatre-vingts rimeurs.

Ce serait charmant, tout cela, si l'on était toujours jeune, si les festins où Mogador devenait une muse n'avaient pas de lendemains, si la punition n'arrivait pas de toutes les folies!

Un beau jour le poëte s'éveilla, pauvre et seul, avec une longue et lourde existence à parcourir, sans soutien aucun, les amis partis, la maison vide, — il n'avait pas, je crois, rencontré encore cette compagne fidèle qui pleurait hier à son convoi, — et le silence tombait sur lui comme un manteau de plomb.

Où était Victor Hugo maintenant? En exil. Mürger, accablé, portait le poids des années de bohême et mourait lentement, loin de Paris. Les autres se casaient, faisaient fortune. Alors, Théodore de Banville prit Philoxène par la main, et, tous deux, tentèrent la chance et firent du théâtre. Ils débutèrent, avant le *Cousin du Roi*, qui est un gai chef-d'œuvre, par une revue, le *Feuilleton d'Aristophane*, une revue en vers, s'il vous plaît, jouée à l'Odéon, une revue un peu bien joyeuse et satisfaite pour sa date, et où les poëtes, à l'heure où l'on souffrait, ne s'occupaient guère qu'à chanter.

Alors ils célèbrent en vers galants le progrès incessant des choses. Mil huit cent cinquante-deux leur paraît l'année bénie de l'histoire, et tout est bien, tout est beau qui s'y accomplit. Ah! poëtes!

Qu'on élargisse les rues!
Nous pourrons de tout côté
Voir accrues
Des boutiques de gaîté!

Ce sont eux qui parlent. Eh bien! voilà quinze ans de cela, et on les élargit toujours, est *les boutiques de gaîté* foisonnent. Le rayonnement des cafés est maintenant l'auréole de la France. *Ils font merveille*, eux aussi. Peut-être Philoxène Boyer a-t-il, à la fin, regretté ces odes enthousiastes en l'honneur de la pioche. Mais non, Philoxène Boyer, vrai tempérament de poëte, était ainsi né pour applaudir. Par bonté et par faiblesse, il trouvait charmantes

toutes choses. Il lui fallait célébrer celui-ci ou celle-là, cett date ou cette autre. Alors il fit des cantates, il en fit beaucoup et de toutes sortes.

La *Revue des lettres et des arts* d'Armand Gouzien publiait, il y a huit jours, l'ode qu'il composa pour l'inauguration de la statue du général Lecourbe. Cela veut être national, hardi, indépendant : non, c'est toujours une cantate. Il souhaitait sans cesse être agréable. Son cours shakespearien était une cantate encore, cantate en prose et en plusieurs leçons. Enfin, son *début*, autre cantate, celle-ci en l'honneur de Victor Hugo, qu'il proclamait, dans une brochure devenue introuvable, pape *intellectuel.*

« Je vivrai assez, moi, le dernier de vos fidèles, disait le
« pauvre Philoxène, pour vous voir chef du Concile œcu-
« ménique des nations, *pape intellectuel siégeant dans*
« *notre Paris, pendant que le pape religieux, uni avec*
« *vous en Jésus-Christ, le commun maître, continuera*
« *à siéger dans sa Rome* ! »

Cet enthousiasme fiévreux, religieux, fait songer à quelqu'une des brochures mal pondérées de Gagne. Pour un peu, on ne croirait pas à la sincérité du lyrisme de l'auteur. Mais Philoxène Boyer était de bonne foi.

Au lendemain de la représentation de son drame de *Sapho*, il écrivait sans hésiter : « Mademoiselle Théric, cette enfant de quinze ans, *a compris qu'*Erinna (un personnage de la pièce), *c'était la Chloé de Longus hasardée au théâtre.* » Il disait d'une autre : « Mademoiselle Jouassain a été *suave comme une mélodie de Moschus*, ou mademoiselle Langlois a été *belle comme un rêve de Cléomène.* » J'imagine que les actrices devaient être fort intriguées par ces comparaisons. Pour Philoxène Boyer, au contraire, tout cela était strictement naturel. Il vivait en plein idéal.

Mais l'homme est fait pour marcher à terre, suivre le droit chemin du citoyen. Étrange existence que celle du poëte, qui se soucie peu du temps où il vit, et, tournant la tête en arrière comme la femme de Loth, est, comme elle, aussitôt cloué au sol et pétrifié. Que de talents gâchés, d'intelligences amoindries par ce continuel détachement des pensées vivifiantes, des pensées de tous. C'est par la pensée des foules qu'il faut féconder son idée. Le poëte qui ferme sa porte aux bruits du monde meurt d'anémie, comme

le moine en sa cellule, ou — qui pis est — engraisse et vieillit satisfait, inutile et oublié.

Laissons en paix pourtant cette douce mémoire. D'ailleurs, Philoxène Boyer était de la race de ceux qui ne survivent pas et comblent les fossés pour tous les vainqueurs. Il fut bon et il fut aimé, cet homme qui n'est plus. Il est mort sans savoir qu'il mourait, comme il a vécu ignorant ce que c'est que la vie. Il ne s'est pas fait un ennemi, non pas qu'il fût vil et bas, mais parce que la haine eût été désarmée par sa faiblesse. On ne le vit que deux fois s'irriter — colères d'enfant — un jour qu'un petit journal publia sa caricature, un soir que Lesueur, dans le *Passé de M. Jouanne*, donna à Schaunard, vieilli et chargé de bouquins, la tête à la fois superbe et tremblotante de Philoxène Boyer.

Il restera de lui peut-être quelque chose, non pas son théâtre, mais si on le publie jamais, ce *Shakespeare* incomplet, travail sans suite, poussière de statue qui ne s'achève pas.

XX

***Les Premières Représentations célèbres*, par Charles Monselet. — La critique et les critiques.**

2 décembre 1867.

M. Charles Monselet, notre confrère en critique, vient de publier un choix de ses feuilletons, ou, pour mieux dire, de ses causeries dramatiques. C'est une habitude que je voudrais voir prendre par tout le monde. On a remarqué déjà que les meilleurs livres de notre temps étaient peut-être les volumes ainsi faits de pièces et de morceaux, les pages improvisées, les recueils d'articles de journaux.

Critique politique, critique littéraire, la force de l'heure présente est là. Quelques-uns parmi nous écrivent, au jour le jour, des pages faites pour durer, et qu'ils perdent volontairement, faute de les réunir et de les classer. Comptez ce que dévore le journal, ce qu'il absorbe par an, par semaine, ce qu'il représente d'efforts, de vaillance, de science ou d'esprit. Il est bien déchu, certes, sous plus d'un rap-

port; mais c'est encore en ses pages oubliées, entassées dans les recoins poudreux, qu'on retrouverait la plus grande somme de verve et de talent dépensée dans ces quinze dernières années. Et tout cela enfoui dans les collections, au fond des bibliothèques!

Ne serions-nous pas heureux maintenant de relire les improvisations d'un Marrast, et sans remonter si haut, de retrouver à notre portée les articles d'hier, ceux qui nous ont émus ou charmés, et dont notre mémoire ne garde qu'un souvenir confus.

— Parbleu! me dira-t-on, vous êtes orfèvre, monsieur Josse! Réunissez, s'il vous plaît, les articles de politique, les discussions importantes sur les hautes questions, et, si vous le voulez encore, les articles de critique littéraire, les études soigneuses sur les hommes et les œuvres; mais ces rapides jugements portés sur les choses du théâtre, ces vifs feuilletons, ces impressions lestement jetées sur le papier, ces pages légères à propos d'œuvres fugitives, à quoi bon et quel interêt peuvent avoir de telles exhumations?

Ne médisons pas du feuilleton de théâtre. La critique dramatique est comme une critique spéciale qui se rattache de plus près aux mœurs, aux propos courants, aux chuchotements de la chronique, mais qui, par cela même, a son prix et pourrait servir mieux que l'autre peut-être à l'histoire de l'esprit public. Par sa façon d'être et de juger, la critique littéraire est contrainte, en effet, à de certains dédains, à de tels hautains ports de tête que n'aura point la critique dramatique, plus roturière et moins bégueule. Il y a entre elles toute la différence de deux femmes d'esprit dont l'une ouvrirait un salon chez elle, tandis que l'autre irait volontiers chercher au dehors le mot du jour et les *on-dit* du moment.

Aussi quelle mine de renseignements que ses propos! On a essayé de raconter l'histoire des mœurs par l'histoire du théâtre. Tout aussi bien pourrait-on demander à certains feuilletons le secret de l'histoire actuelle. En publiant son volume, les *Premières Représentations célèbres*, M. Monselet ne brigue pas, il est vrai, ce grand premier rôle. « Ni philosophe, dit-il, ni historien. Autrefois, on m'aurait appelé un *amateur*. » Mais cet amateur est, à mon avis, un peu bien modeste; il mériterait un autre nom que celui-là. Historien, quoi qu'il dise, il l'est à sa manière, et philoso-

phe aussi, mais philosophe de coin de table et de coin du feu, philosophe sans diplôme, qui fait des mots et non des théories. Il suffit, en revanche, que ces mots portent, et ceux-ci manquent rarement le but. J'ai des jugements de lui qui, en deux lignes, en disent fort long. Tel portrait de Scribe, à l'emporte-pièce, tel profil d'acteur, telle critique rapide sur Augier ou Sardou, dans le présent volume, méritent de rester. Monselet, s'il tient à son titre, est un « amateur » de théâtre à la façon de ces abonnés du bon vieux temps qui résumaient une soirée, critiquaient une tragédie, un débutant par un trait d'esprit fin, aiguisé,—et que tout le monde répétait le lendemain. Après la tragédie de *Cléopâtre*, Charles Monselel aurait trouvé le : *Je suis de l'avis de l'aspic!*

D'autres ont le vol plus hardi, aucun ne l'a plus sûr et ne donne plus galamment, à l'occasion, un coup de bec ou un coup d'ongle. Il se dit amateur? Voyons les virtuoses. Celui-ci laisse courir, trotter, galoper sa fantaisie, bavarde et charmante, sur tousles chemins, s'arrêter à chaque buisson, respirer chaque fleur, brouter chaque brin d'herbe, puis s'échapper, et courir encore, et se rouler dans les prés pour elle éternellement verts. Celui-là complaisamment décrit et raconte, regarde avec une pitié fatiguée les pièces qu'on lui joue et contemple en peintre les décors du fond, tandis que le drame s'agite à deux pas du souffleur; parfois aussi ses yeux arrêtés par hasard sur quelque acteur en frac noir ont pour l'artiste des mépris de sculpteur amoureux des blocs antiques : il rêve Ingres ou Phidias au théâtre, il célèbre la ligne et la noblesse dans ses feuilletons, après avoir autrefois dans ses livres divinisé le gothique et l'étrange. Ses verdicts dédaigneux ont l'indulgence implacable d'un juré qui acquitterait jusqu'aux coupables par lassitude de juger.

Un autre, un peintre aussi, mais plus chatoyant et plus alerte, un peintre doublé d'un artificier, quelque chose comme un Véronèse qui mêlerait de la poudre à sa couleur, évoque les figures historiques, ressuscite les morts à propos d'œuvres qui ne vivent pas. Le lecteur décontenancé cherche au bas du journal des renseignements sur le vaudeville nouveau de M. Clairville; il trouve, stupéfait, parfois même irrité et prêt à crier qu'il est dupe, quelque page superbe, quelque chapitre fier d'un livre dont le premier

volume a pour titre *Hommes et Dieux*, et qui pourrait s'appeler *l'Art et l'Histoire au théâtre.*

Un troisième, érudit et patient, annote avec des bonheurs de chercheur, et beaucoup d'esprit les œuvres dramatiques. Un quatrième allume gaiement des paradoxes, trouve le mot, l'enchâsse dans une phrase précieusement ciselée et gémit volontiers, lui poëte, d'écrire en vile prose. Ce sont les fantaisistes du feuilleton.

D'autres, fidèles à leur mandat, s'astreignent à étudier soigneusement, patiemment, les œuvres qu'on leur soumet, à y rechercher les tendances du moment, à constater la décadence, à trouver les moyens de la combattre; ils protestent ou signalent. Etienne Arago, avec sa vieille expérience et son ardeur juvénile, sa science complète de l'art dramatique, fait à la fois, tous les huit jours, un cours de morale, parfois même un cours de politique; sévère, impitoyable souvent, il est la droiture même, et ses jugements ont l'autorité de l'homme et celle de l'auteur dramatique. Francisque Sarcey, ardent, passionné, acharné, voit, écoute, compare, retourne deux fois, dix fois, revoir les pièces, apporte à sa tâche une vaillance inouïe, un réel amour. Il était vraiment né critique dramatique. C'est une fête pour lui qu'une première représentation. Il est là dans son élément, respirant à l'aise dans cette atmosphère. Il donnerait, certes, tous les paysages du monde pour une toile de Cambon ou de Chéret. Une pièce bien faite le désarme, l'habileté l'entraîne, mais il est implacable pour l'ennui comme pour les abus.

Et pourtant, malgré ces talents divers, la critique dramatique n'est plus aujourd'hui ce qu'elle était autrefois. Elle a, sinon abdiqué, du moins beaucoup perdu de son autorité, et son beau temps date des premières années de ce siècle. Un feuilleton de Geoffroy était alors un événement qui durait huit jours. Par ces temps électriques, les événements durent à peine une heure. Ils s'annihilent en se multipliant. Croyez-vous qu'un feuilleton pût tenir Paris entier anxieux et préoccupé? La chose arriva cependant. Un jour Geoffroy, qui était aussi gourmand, mettons gourmet, que Grimod de la Reynière, son ami, ou M. Monselet, son confrère, reçut une invitation d'un libraire qui passait pour le meilleur amphitryon,— un docteur Véron vendant de bons livres au lieu d'en faire de médiocres. Au

milieu du repas, tandis que Geoffroy savourait des succulences, un apprenti d'imprimerie arrive brusquement, réclamant la copie. Il venait tout essoufflé de chez le critique, on l'avait de là renvoyé chez le libraire. A l'imprimerie, les compositeurs attendaient. Geoffroy demande simplement deux petits morceaux de papier, et, en dix minutes, écrit le commencement de son article.

— Quand cela sera imprimé, dit-il à l'apprenti, tu viendras, je te donnerai la suite, et, si tu me les apportes, je corrigerai les épreuves au dessert.

« Les convives, dit un biographe, tremblèrent pour le feuilleton du lendemain. » *Tremblèrent!* Toute la puissance du critique est dans ce mot. Eh quoi! si témérairement, entre le potage et le dessert, Geoffroy livrait bataille? Il risquait, pour un dîner, de compromettre, par un feuilleton trop rapide, sa réputation si bien assise? *Les convives tremblèrent!* On voit par là ce que valait alors une opinion de l'écrivain, et quel épouvantail c'était, et quel souverain qu'un critique! Mais, sans remonter jusqu'à Geoffroy, je me rappelle avoir lu dans une étude de M. Sainte-Beuve sur Charles Magnin, critique dramatique au *Globe*, une anecdote fort piquante, et qui montre bien le prix qu'on attachait, il y a quelque trente ans, à un feuilleton.

On venait de jouer *Hernani*. Toute cette jeunesse littéraire sortait de la représentation, l'esprit enfiévré, et, à minuit, Magnin entrait à l'imprimerie du *Globe*, pour rédiger à la hâte le bulletin de la bataille. M. Magnin qui, d'habitude, nous dit M. Sainte-Beuve, avait besoin d'écrire à tête reposée, était au fond de l'imprimerie. La rédaction l'avait suivi, presque tout entière. M. Vitet était là, causant avec M. de Rémusat et M. Ampère; sans doute aussi M. Duvergier de Hauranne et M. Dubois. On discutait. L'affaire était grave : ce compte rendu dramatique avait toute l'importance d'un article de doctrine. La rédaction était toute disposée à soutenir Victor Hugo, à saluer le drapeau de la nouvelle école, mais encore fallait-il ne pas trop s'engager et bien calculer le degré d'approbation. « Je n'étais pas sans *anxiété,* » dit M. Sainte-Beuve. Rapprochez cette *anxiété* du *tremblement* de tout à l'heure, vous avez la mesure des deux critiques.

Magnin, cependant, dans son coin, écrivait, tandis que le Conseil agitait la grosse question de l'adjectif qui devait

qualifier la pièce. Ne riez pas trop à ce débat pour un adjectif; Laubardemont demandait quatre lignes de l'écriture d'un homme pour le faire pendre; on a vu un adjectif, un seul, conduire son homme, et, — même ses hommes, — l'écrivain qui l'avait tracé, et l'imprimeur qui l'avait imprimé, à Sainte-Pélagie.

— Allons, Magnin, s'écria brusquement, d'un bout de la salle à l'autre, M. Tanneguy Duchâtel, — mort l'autre jour; — allons, Magnin, lâchez l'*admirable!*

Cette fois, le procès d'*Hernani* devant le *Globe* était gagné, non sans peine. Magnin obéit. *Admirable*, cet *admirable* si lent à venir, fut inséré. Mais quel poids avait la critique! Et quelle force on lui devine, lorsqu'on voit ainsi les mots passés au crible, les termes discutés, les compte rendus importants, pesés en commun comme une profession de foi. Les mœurs nouvelles du journalisme ont changé tout cela, en particulier cette loi Tinguy, dont on discutait dernièrement les résultats. Ce n'est plus tout à fait le journal, c'est un peu l'écrivain qui répond de ce qu'il signe. M. Magnin, selon l'ordre de M. Duchâtel, *lâcherait* aujourd'hui l'*admirable*, que le *Globe* n'endosserait pas, pour cela, son sentiment. Est-ce là un bien? est-ce là un mal? Je n'oserais le dire; mais il faut constater, malgré tout dépit, que le monde ne tourne plus autour de l'épithète d'un feuilletoniste de théâtre.

La critique a cependant gardé tout son prestige sur le monde dramatique, sur les artistes et sur quelques directeurs, sur une partie du public aussi, sur les gens qui pensent et que le mouvement intellectuel intéresse. Mais qu'un beau jour, maintenant que la liberté des théâtres est chose acquise, un directeur piqué au vif par un journaliste s'avise de lui faire un procès comme un hôtelier qui plaiderait contre un touriste parce que celui-ci aurait critiqué son établissement dans un récit de voyages, la critique sera singulièrement menacée. Il n'en faut pas davantage pour compromettre son pouvoir. Je doute d'ailleurs que jamais le cas se présente. L'exploitation d'un théâtre n'est pas tout à fait, quoi qu'on dise, un commerce ordinaire, et la critique aura toujours ses droits et son franc parler.

Un peintre expose des toiles au Salon. Le *salonnier* n'a-t-il pas le droit de les louer ou celui de les critiquer comme bon lui semble? Le peintre s'avisera-t-il jamais d'assigner

le journaliste en dommages-intérêts sous le prétexte que la vente du tableau est rendue difficile par la publication de l'article? Et si l'on peut critiquer un tableau qui risque seulement de blesser le goût, à plus forte raison a-t-on le droit de dire ce qu'on pense d'une pièce publiquement jouée et qui, par exemple, risquerait non-seulement de pervertir le goût, mais la conscience. La critique est la seule censure logique, la seule naturelle. Pourquoi? Parce que tout le monde peut être critique demain.

Les critiques (et voilà leur force qui, pour être diminuée, n'en est pas moins indiscutable et durable), les critiques ressemblent à des experts qui donneraient un coup de dent aux fruits en étalage ou dégusteraient une gorgée du vin mis en vente. Si le fruit est gâté, le vin frelaté, leur devoir est de le dire. Si le vin est bon, le fruit savoureux, leur devoir est de le déclarer. Et comme choisir est chose difficile, comme les bons fruits auront toujours besoin d'être signalés, comme les mauvais vins attireront longtemps des lèvres avides, la critique risque, on l'avouera, de ne pas disparaître de sitôt.

XXI

Théâtre de la Gaîté : *Hamlet.*— Théâtre du Gymnase : *Miss Suzanne,* comédie de M. E. Legouvé.

8 décembre 1867.

Nous ne nous trompions décidément point lorsque nous croyons à la revanche prochaine du drame sur le décor, de la passion sur la parodie. Le succès de l'*Usurier de village*, celui d'*Hamlet* à la Gaîté, nous en sont de sûrs garants. *Hamlet!* Donner *Hamlet* aux spectateurs de l'*Œil crevé*, représenter dans son intégrité cette traduction magistrale, ajouter au texte le charme ou le saisissement de la musique, l'entreprise était, semblait-il, téméraire. Non pas; elle a paru, au contraire, et grâce au résultat, fort naturelle. Shakespeare s'est imposé au public comme s'il se nommait d'Ennery.

Le succès de madame Judith a été très-grand, il n'y a plus à le nier, et la presse a, presque tout entière, contresigné

l'arrêt du public. J'ai noté, il est vrai, ce qui m'avait choqué dans l'interprétation du personnage, une affectation d'étrangeté, le manque de profondeur dans l'ironie ou la douleur; mais j'ai reconnu, en revanche, que cette femme a joué ce rôle comme peu d'hommes eussent pu le faire. Ce qui m'irrite un peu, je dois l'avouer, c'est l'indulgence, et mieux que cela, les bravos que rencontre l'actrice lorsque Rouvière, qui interpréta *Hamlet*, non-seulement avec talent, mais, à de certains moments, avec le génie même du théâtre, fut nié, critiqué, ridiculisé, et, pis encore, se heurta contre une indifférence implacable. Le pauvre artiste! Il lui fallait se réfugier, pour jouer cet Hamlet, dans quelque petit théâtre, à Belleville, au théâtre Beaumarchais, je ne sais où, entouré de piètres acteurs, de figurants qui riaient, qui ne comprenaient rien à ce démon qu'il portait en lui. On voyait que cet homme souffrait, essayant d'insuffler sa passion à des niais, de les embraser de son feu sacré, et s'arrêtant, désarmé par la plaisanterie de quelque cabotin stupide. Et lui aussi, comme Ovide exilé, pouvait dire: « Je suis ici un barbare, parce qu'ils ne me comprennent point. »

Un barbare? pis ou mieux que cela, c'était un fou. Gens de bon sens, le lui avez-vous assez répété! La folie de l'art l'avait en effet saisi tout entier. Il ne comprenait rien au-dessous de quelques sublimités où il s'élevait, par habitude, comme un homme qui ne pourrait respirer que sur les sommets. Il était un peu cet astronome de la fable qui, marchant les yeux fixés sur les étoiles, se laisse lourdement choir dans un puits. Il regardait en haut, dédaigneux de toutes choses. Il vivait littéralement dans ce monde idéal qu'il s'était créé par l'étude, et lorsqu'il parlait de son art, de ses recherches, des *dessous* que cachent les rôles, du *au delà* des chefs-d'œuvre, il était merveilleux, vraiment, d'une éloquence bizarre, colorée, saisissante, et que rendait plus originale le timbre méridional de sa voix. Cet homme, ce pauvre homme, ne rêva jamais, ne souhaita jamais qu'une chose, être compris. Il le fut, d'ailleurs, de quelques-uns, d'une élite, et cela, après tout, lui suffisait. Quant au grand nombre, il pardonnait à Rouvière *son art*, parce qu'en même temps Rouvière avait un métier. Il vivait en peignant, en vendant de misérables tableaux, lui, ce grand acteur, à qui le théâtre ne donnait pas de pain!

Rouvière, ajoutons-le bien vite, maintenant qu'il est mort, a gagné devant le public ce long procès où il a laissé sa vie. Parlez de lui à ceux-là mêmes qui ne le comprenaient pas jadis, ils vous répondront que c'était un artiste; et quel artiste! Voilà ce qui est affligeant. Un des amis d'Eugène Delacroix me disait, après cette vente des œuvres du maître, où tout, jusqu'à des esquisses insignifiantes, atteignit des prix fabuleux: « Quand je songe que Delacroix, dans sa soif d'*être compris* (toujours le même rêve), eût donné pour mille francs, pour six cents francs, pour trois cent francs, une de ces toiles qui montent à dix ou quinze mille francs, et qu'il ne trouvait point d'acheteurs! » C'est l'histoire éternelle, soit; mais en est-elle moins amère?

Ainsi donc madame Judith a pu trouver un grand théâtre où réciter ce rôle, tandis que les directeurs éconduisaient poliment Rouvière, lorsqu'il se présentait son *Shakespeare* sous le bras? Elle aura dans *Hamlet* affirmé davantage sa personnalité, et nous y aurons gagné, après tout, d'écouter un chef-d'œuvre. Je ne reviens pas sur l'interprétation: j'aurais, cette fois, à critiquer M. Latouche, qui fait du roi un tyran de vulgaire mélodrame, et M. Alexandre, qui change le fin courtisan Polonius en comique de tréteaux. En revanche, il me faudrait réparer deux oublis et citer madame Génat, qui a joué la reine avec une énergie nerveuse, et M. Julian, absolument parfait dans un rôle secondaire.

A propos de cet *Hamlet*, M. Alexandre Dumas, qui ne laisse jamais échapper une occasion d'entrer en scène, vient de nous donner une amusante comédie. Il a voulu prouver, mais prouver avec les preuves en main, que son dénoûment, — celui qu'on représenta au Théâtre-Historique, — était meilleur et beaucoup plus logique et philosophique, et dramatique, que celui de Shakespeare.

Comment donc! Mais à quoi pensait cet Anglais? Que n'a-t-il pris des leçons de l'auteur d'*Antony*? Cet amour-propre de traducteur me paraît au moins singulier. *Traduttore, traditore,* dit le proverbe italien. « Traducteur, trahisseur. » Le proverbe n'avait pas dit encore: Traducteur, accusateur.

Voici comment M. Dumas avait modifié le dénoûment d'*Hamlet*. Après le duel entre Laërte et Hamlet, le prince, frappant le roi, le forçait en même temps à boire le poison,

lorsque l'ombre du père assassiné apparaissait soudain, et s'approchant de chacun des personnages du drame, les frappait l'un après l'autre d'un arrêt sans appel. *Laërte, prie et meurs* ! disait l'ombre au frère d'Ophélie. — *Gertrude, espère et meurs* ! disait l'ombre à la reine. Et se tournant vers le roi coupable : *Va, désespère et meurs* ! *Despair and die* ! comme dit le spectre de Vaughan à Richard III. Puis Hamlet, frissonnant, demeuré seul avec l'ombre, s'écriait avec terreur :

> Père, et quel châtiment m'attend donc ?
> — Tu vivras !

C'est ainsi que j'ai vu finir, il y a cinq ou six ans, *Hamlet* joué par Rouvière. Je ne vois sincèrement pas ce que ce dénoûment ainsi modifié a de plus philosophique, comme dit M. Dumas, que le drame de Shakespeare. Poussé au crime par la fatalité, Hamlet, dans Shakespeare, meurt frappé par la fatalité. Il a tué Polonius par hasard; le fils de Polonius le tue par vengeance. Il semble, au contraire, que la mort d'Hamlet soit la conclusion logique de l'épouvantable tragédie. Mais, en outre, M. Dumas, en transformant ainsi en justicier le roi assassiné, va directement contre la pensée de Shakespeare.

L'auteur d'*Hamlet* n'a pas voulu faire un juge du roi mort, mais une âme en peine, qui n'a d'autre pouvoir que de se plaindre, d'errer la nuit, de hanter d'un pas lent la terrasse d'Elseneur. Lui-même, loin de servir d'instrument au destin, subit, au contraire, une sorte de fatalité. Le jour le chasse ; un rayon de soleil le fait évanouir, l'aurore le rejette dans sa prison de pierre. « Adieu, dit-il à son fils, je *dois partir*. »

> ... A mes yeux se dérobe,
> Le feu pâle et glacé des vers luisants : c'est l'aube.

Et, puisque nous revenons sur la pièce, je veux faire ici, à propos de cette apparition, une observation qui me paraît nouvelle. On a reproché souvent à Victor Hugo d'intervenir personnellement dans ses drames, de prendre la parole aux lieu et place de ses personnages et de se montrer, lui poëte, ici sous le pourpoint de Charles-Quint, là, sous le manteau de Triboulet. C'est, en tous cas, un reproche qu'il peut encourir en bonne compagnie ; on pourrait l'adresser

de même, avec autant de justesse, à Shakespeare. Qu'est-ce, en effet, que ce fameux monologue : *Etre ou n'être pas?* sinon une pensée même, la rêverie personnelle de Shakespeare mise sur les lèvres d'Hamlet?

Hamlet se demande s'il n'y a pas de rêves dans le dernier sommeil; si, au delà du tombeau, une contrée inconnue n'existe pas où cette vie terrestre se continue, avec ses regrets et ses désespoirs ; mais, en vérité, il n'a pas le droit d'avoir ce doute, lui, Hamlet, puisqu'il s'est trouvé face à face avec le spectre. Que l'ombre vienne de l'enfer, comme il le croit, ou d'ailleurs, peu importe, elle existe, il a entendu cette voix, a vu le mort sorti de la tombe... Que parle-t-il donc de : *Qui sait?* et de *Peut-être*? — Le grand *peut-être* de Rabelais est pour lui une réalité, et le jeune homme ne devrait pas hésiter, certes. Mais c'est qu'alors ce n'est pas lui qui parle, c'est Shakespeare. Ce n'est pas Hamlet qui songe à la mort, qui, par la terreur de l'inconnu, courbe le front, comme il le dit, sous les lenteurs de la loi, le mépris des grands, endure la souffrance, et

La lutte du génie et du vulgaire épais ;

c'est le poëte, et le monologue d'Hamlet n'est autre chose qu'un cri de souffrance jeté au monde par Shakespeare lui-même.

Pour revenir à M. Dumas et à son interprétation d'Hamlet, j'ajouterai que condamner Hamlet à vivre est encore un non-sens absolu. Hamlet n'est pas né viable. Il est de ceux que la douleur doit nécessairement emporter. La folie qu'il simule le jette dans une exagération qui confine à la névrose. C'est un malade. Ecrasé par l'œuvre terrible qu'il doit accomplir, il disparaît nécessairement l'œuvre une fois terminée. On ne s'imagine pas, quoi qu'en dise Alexandre Dumas, Hamlet, couronne en tête et régnant, avec Horatio pour premier ministre. Ce n'est pas le sceptre qui convient à cette main débile, c'est le crâne d'Yorick.

M. Dumas me permettra donc de préférer à sa traduction l'étude éloquente et respectueuse que publie, chez Pagnerre, M. Paul Meurice. Cet *Hamlet*-là est l'*Hamlet* de Shakespeare, traduit avec passion. Il me suffit. Je reviendrai peut-être sur cette œuvre que M. Meurice a réunie à deux autre traductions de Shakespeare, fraternellement entreprises, il

a quelque vingt ans, avec Auguste Vacquerie, *Falstaff* et *Paroles*, deux succès qui méritent de rester.

La nouvelle comédie de M. Ernest Legouvé, représentée au Gymnase, appartient à ce genre de pièces que les *Idées de Mme Aubray* me paraissent pour longtemps avoir mises à la mode. C'est le grand mérite de M. Dumas fils : loin de subir le mouvement, il a par deux fois au moins donné l'impulsion. Il y a quinze ans, il a fait avec la *Dame aux Camélias* une quasi-révolution au théâtre. Il y a un an, le public lui paraissait demander sur la scène autre chose que des combinaisons déjà connues : il lui a donné des idées et des sentiments, il a traité devant lui une question sociale, et, malgré tout le danger de l'entreprise et tous les défauts de l'œuvre, le public lui en a su gré. Et grâce à lui nous voilà donc appelés à écouter des pieces qui non-seulement veulent intéresser, émouvoir, mais encore, — s'en fâchera qui voudra, — faire penser.

Miss Suzanne est une de ces pièces-là. Elle s'attaque bravement à une des questions les plus graves de ce temps et de tous les temps, l'éducation de la femme. Elevez bien les femmes, a déjà dit quelqu'un, vous élèverez mieux les hommes. M. Legouvé, qui a, comme on sait, cette déplorable idée fixe de vouloir le bien et la ténacité impardonnable de le chercher et de l'enseigner, nous a donc, dans sa comédie nouvelle, présenté la femme sous des aspects divers : fille, femme, mère, courtisane. Et, chose triste à dire, c'est cette dernière qui nous semble, à bien considérer, dans le tableau que nous présente M. Legouvé, la plus heureuse de toutes.

La jeune fille est soupçonnée, poursuivie, assiégée ; la femme délaissée, la mère frappée de douleur ; la courtisane passe le front haut, insensible : c'est que voilà bien où en est cette société qui n'a plus de pitié que pour les faillies. Et non pas même de cette pitié qui pardonne, mais je sais quel sentiment d'indulgence lâche ou sceptique qui admet toutes les fautes, sauf celles de la passion. Le meilleur moyen de faire excuser une première chute, dans le monde tel qu'il est, c'est en effet d'en commettre une nouvelle et de l'afficher hautement. Où la femme trahie, la fille trompée, la mère abandonnée rencontreront à peine une consolation, la courtisane qui s'imposera insolemment, récoltera les coups de chapeau, et, je le répète, les indulgences plénières.

Miss Suzanne, dans la pièce de M. Legouvé, est une française, la fille d'un sculpteur sur bois; instruite et pauvre, elle est partie pour l'Amérique, enseignant là-bas le français; revenue maintenant de New-York, elle vit à Paris, avec les idées et les façons du Nouveau-Monde. Elle a cette franchise cordiale des Américains, ce je ne sais quoi de loyal qu'on sent dans une de ces mains de femmes tendues sans arrière-pensée. Elle donne à Paris, comme en Amérique, des leçons, traduit des ouvrages anglais, et veut gagner sa dot elle-même. Sur ces entrefaites, une madame de Brignolle-Montluçon attire chez elle miss Suzanne, qui doit traduire certains mémoires sur la guerre d'Espagne, laissés par un parent mort.

Madame de Brignolle a un fils, capitaine et chevalier de la Légion d'honneur, de plus fort épris d'une certaine Laurence et prêt à partir pour Bade avec elle. La mère est désespérée de cette liaison, qui compromet son fils et qui peut le perdre. Elle a beau supplier, on ne l'écoute guère. Le capitaine est littéralement aveuglé, *cristallisé*, comme disait Stendhal. Mais ce que madame de Brignolle ne peut arracher, Suzanne l'obtient doucement, avec un sourire. C'est par Suzanne donc que la mère, qui s'aperçoit bien d'une telle influence, essayera de sauver son fils. La pièce s'appelait primitivement l'*Egoïsme des Mères*. Madame de Brignolle, en effet, agit avec une imprudence un peu trop égoïste.

Paul de Brignolle est sauvé, Laurence oubliée, mais (de moins imprévoyants l'eussent deviné bientôt) il est maintenant fou de Suzanne, qui l'aime, et à sa première question, le lui avoue franchement. M. Legouvé a laissé là, dans la coulisse, une fort jolie scène où tout le caractère de Suzanne eût pu se développer. J'aurais aimé à voir ces deux jeunes gens échangeant ainsi franchement leurs sentiments, et je regrette que l'auteur ait remplacé cela par un récit.

Ce récit, Suzanne le fait à une cousine, Marthe, une jeune fille que sa laideur, dit-elle, a rendue fort instruite, car une femme laide est un garçon en jupon. Marthe lui répond nettement que M. Paul de Brignolle veut faire d'elle non sa femme, mais sa maîtresse. « Est-ce possible ? » A ce moment, entre M. de Brignolle. Suzanne l'interroge brusquement, les yeux sur les yeux. Marthe avait deviné juste.

Mais alors Paul veut réparer sa conduite : Suzanne est compromise par les propos calomnieux de Laurence, il épousera Suzanne. La mère résiste, se cabre à cette idée. C'est un peu la grande scène des *Idées de Mme Aubray* et c'est tout à fait le pendant de *Par droit de conquête*, de M. Legouvé lui-même. Vaincue par un sentiment de justice, madame de Brignolle donne miss Suzanne à son fils. Telle est la pièce, fort émouvante, et dont le succès se dessine tous les soirs. Les deux premiers actes, un peu longs, avaient fait hésiter le public ; le troisième l'a saisi et décidé.

M. Legouvé plaide ainsi depuis longtemps pour l'éducation des femmes ; je l'ai entendu dans une conférence, à la salle Barthélémy, réclamer pour elles les droits qu'on leur refuse, attaquer chaleureusement et spirituellement ces préjugés français que Napoléon, au conseil d'Etat, résumait dans cet axiome : « Il y a une chose qui n'est pas française, c'est qu'une femme puisse faire ce qu'il lui plaît. » Je l'ai entendu demander une instruction secondaire pour les femmes, et des écoles professionnelles, et répondre au bonhomme Chrysale, qui n'aime pas les femmes savantes : « Tel mari qui se moque de la science eût été sauvé par elle du déshonneur. »

Sa pièce, on peut le dire, était tout entière dans cette conférence, et tous ses personnages aussi, depuis miss Suzanne qui voyage d'un bout à l'autre des Etats de l'Union sans qu'on lui adresse un mot malséant, jusqu'au colonel Tavernier, qui crible toutes les femmes de ses déclarations. « Nous, Français, disait alors M. Legouvé, nous sommes toujours un peuple galant. Il nous reste toujours un vieux fond de chevalier français. (La phrase se retrouve dans *Miss Suzanne.*) Il n'y a qu'en France qu'on puisse faire une comédie intitulée : *Un monsieur qui suit les femmes*, et où cela se trouve une comédie nationale. »

Et ce n'est pas cela qui doit nous rendre plus fiers. Nous sommes galants, mais irrespectueux, et la force morale d'une nation se mesure au respect qu'elle a pour la femme. Je ne suis pas « américomane » et crois qu'il vaut mieux développer les qualités de sa propre race que de chercher à importer chez soi les habitudes des autres peuples, mais me suffit que la femme soit aussi respectée en Amérique, ur que je salue aussitôt une grande civilisation. La

femme, c'est la conscience même et le cœur d'un peuple.

Il est ainsi longuement question, dans *Miss Suzanne*, des problèmes que ce temps étudie et qu'il résoudra peut-être, de l'instruction gratuite, du travail, des arts industriels. J'ai même vu, à ces mots qui leur semblaient sans doute déplacés sur la scène, sourire des gens qui me paraissent comprendre le théâtre de façon singulière.

Ceux-là veulent bien que la comédie moderne s'alimente aux actualités, prenne à la vie contemporaine ses modes ou son argot, se tienne au courant de menus propos, et n'oublie pas, dans la toilette des femmes, le *Suivez-moi, jeune homme* à l'ordre du jour. Mais dès qu'il s'agit des problèmes qui agitent une époque, des *desiderata* qui nous tiennent haletants, ces gens se fâchent. Ils admettent volontiers qu'on entretienne le public des rognures de la chronique, mais ils proscrivent nettement l'histoire. Comment donc! ils sont là pour s'amuser.

Je reviendrai sur cette humeur toute patriotique et sur ce préjugé singulier : « Le théâtre n'est pas une tribune. » L'espace aujourd'hui me ferait défaut. Mais croyez-vous que le *Mariage de Figaro* soit une plus mauvaise pièce parce que Figaro y fait de la politique et dépose, lui aussi, ses *cahiers* d'homme du peuple devant la nation? Croyez-vous que Molière soit un plus mauvais auteur, parce qu'il s'amusait à railler non-seulement les hauts-de-chausses et les rubans des marquis, mais les philosophes de son temps et leurs théories?

Nous sommes débordés par je ne sais combien de gens frivoles que toute pensée effraye, que tout enthousiasme déconcerte, que les grands mots qui nous font tressaillir font sourire, et dont le critérium se réduit à ceci : Le théâtre pour le théâtre! — L'art pour l'art, disent-ils, et le plaisir pour le plaisir. Quant à nous, notre formule est celle-ci : *L'art pour l'idée.*

La pièce de M. Legouvé est jouée sur ce ton moyen et avec cette correction qu'on retrouve toujours au Gymnase. Landrol et Berton sont excellents, et Arnal jette les *mots* avec un esprit d'enfer. Il est charmant avec les moustaches teintes de ce colonel Tavernier, un vieux de la vieille qui se grime en Céladon, un troupier rococo qui rime des bouquets à Chloris sur du papier de cartouche, et présente des roses au bout d'un fleuret. Madame Chaumont, dans le rôle

de Marthe, est la vivacité même et le diable-au-corps. Elle brûle les planches et dit pourtant très-juste, s'arrêtant à point pour ne point verser dans l'exagération. Elle a eu les honneurs de la soirée.

Mademoiselle Pierson a joué décemment, gracieusement, mais sans grand éclat. Et puis, pourquoi cette toilette américaine, cette robe à carreaux qui la ferait remarquer et sans doute suivre, en dépit de M. Legouvé, dans la rue de Paris la plus *américanisée*? On a accueilli avec plaisir mademoiselle Angelo, qui est au Gymnase ce qu'elle était au Théâtre-Francais, un peu froide, le débit encore lourd, mais très-élégante et parfaite de tenue.

XXII

Théâtre du Chatelet : *Les Voyages de Gulliver*, féerie en 30 tableaux, de MM. Clairville, E. Blum et A. Monnier.—Le livre de Swift.—Interdiction de *Ruy Blas*.

16 décembre 1867.

On vient d'interdire *Ruy Blas*; mais, soyons juste, nous n'avons pas trop à nous plaindre, on nous a donné une féerie où le déshabillé atteint ses dernières limites. On consigne à la porte les alexandrins ardents du poëte, mais on ouvre les deux battants aux chefs-d'œuvre du costumier. C'est une compensation. Gulliver, dans la pièce du Châtelet, compte parmi ses rêves d'idéal la perspective de contempler dans ses voyages des femmes simplement vêtues de l'anneau qu'elles portent dans le nez. A peu de chose près, son souhait a été exaucé par le metteur en scène. Voilà, je pense, qui nous consolera tout à fait de la perte d'un chef-d'œuvre bon tout au plus à passionner quelques obstinés encore occupés des choses de l'art.

Je ne déteste point la féerie, lorsqu'elle est spirituelle et qu'elle amuse. La vie que nous menons est si désespérément uniforme qu'il ne me déplaît point d'y échapper par quelque côté. Il faut, je crois, au théâtre comme partout, re la part du rêve comme on laisserait la part de l'ab-

sent. C'était même une joie, au temps où les féeries étaient d'humbles et braves pièces amusantes, d'aller écouter les lazzis des rois et des enchanteurs de comédie. Il y avait comme un reflet de Perrault sur ces naïves compositions où l'on passait, sur un coup de sifflet du machiniste, du pays des rubis au pays des légumes, au grand effarement de Lebel, le compère de toutes ces farces.

Ce Lebel, maintenant couché aux Incurables, a tenu pendant trente ans le sceptre des rois fantastiques et des tyrans de vaudeville. Il étaitla gaieté et le boute-feu de ces féeries, d'où le public sortait content pourvu que les trucs eussent bien fonctionné. Et quels trucs ! avec quel mépris les regarderaient les machinistes d'aujourd'hui ! Une chandelle qui devenait fusée, une chaise qui se transformait en échelle, enlevant son homme jusqu'aux frises, des bancs qui se changeaient en baquets, des chaises à porteur qui se métamorphosaient en baignoires. C'en était bien assez. Le rire éclatait dans la salle, du parterre au *poulailler*, et Lebel, de sa grosse voix cuivrée, arpentant la scène, hurlait : Allons, bon ! voilà les bêtises qui recommencent ! Allons, bon ! j'ai perdu ma fille et j'ai cassé ma bretelle ! Allons, bon ! encore une étoile dans mon assiette !

Derrière lui venait Williams, — un autre impayable compère, — traînant le pied, la voix cassée, toussant comme l'autre tonnait, et se cramponnant au manteau de Sa Majesté avec des gestes de pantin que l'on tirerait par un fil ; il était le premier ministre de tout royaume impossible, comme Lebel en était le roi, fatalement. L'un ne marchait point sans l'autre. Si Lebel était changé en potiron, le premier ministre était transformé en betterave. On ne vit jamais deux compagnons courir en même temps un si grand nombre d'aventures. Mais tout a une fin. Le premier coup de pioche donné au boulevard du Temple jeta bas la royauté de l'un et le ministère de l'autre : Williams rendit son portefeuille le jour où Lebel perdit sa couronne, et depuis a commencé l'ère des féeries luxueuses, des décors venus de Londres, des pyrotechnies qu'on regarderait volontiers comme une éclipse à travers des lunettes de couleur. Elles sont loin de ces gaies plaisanteries qui s'appelaient les *Pilules du Diable*, la *Chatte blanche* ou la *Poudre de Perlinpinpin*.

Maintenant la féerie traîne après elle un cortége imp

sant de paillons, d'appareils électriques, de soleils tournants, un tourbillon de costumes, de ballets, de défilés et d'ophthalmies.

S'il est d'ailleurs un théâtre organisé pour monter une de ces interminables pièces qui tiennent le spectateur de six heures à minuit dans sa stalle, en l'écrasant de surprises, sans le dérider un moment, c'est bien le théâtre du Châtelet.

Il est immense et tellement vaste que les acteurs ont besoin d'y crier pour s'y faire entendre. Ce n'est pas à M. Hostein que nous reprocherons de chasser le drame de chez lui. Il a voulu l'y acclimater, rendons-lui cette justice, mais l'action la plus émouvante se perdait sur cette large scène. Tout y semblait grêle et froid. La féerie seule et le drame militaire ont ici chance de succès; encore faut-il cependant qu'il y ait quelque intérêt dans l'un et quelque esprit dans l'autre.

On voit que j'admets volontiers ces grands spectacles qui parlent seulement aux yeux. Quand il y aurait à Paris une scène, — et le Châtelet, en ce cas, est tout indiqué, — où l'art du machiniste pourrait se déployer tout à son aise, je ne m'en plaindrais certes point. Ce que je blâme, c'est la tendance générale des directeurs vers le « spectacle » et non plus vers le « théâtre »; c'est l'invasion de la féerie et de la décoration sur la plupart de nos scènes de drame; c'est le parti bien arrêté qu'ont pris certains directeurs de proscrire le drame et de n'en plus parler.

Il est d'ailleurs absolument inutile de protester. Un jour arrivera où le danger de ces merveilles apparaîtra sous la forme désagréable du papier timbré. Lorsqu'un directeur fait une chute avec un drame, il en est quitte pour mettre aussitôt une pièce nouvelle en répétition. Mais qu'un accident pareil lui arrive avec une de ces gigantesques *machines* qu'on répète pendant six grands mois avec l'espérance de les jouer pendant deux ans, il se trouvera, du soir au matin, devant un déficit de trois ou quatre cent mille francs, jurant cette fois, mais un peu tard, qu'on ne le reprendra plus à la glu des décors et au scintillement des apothéoses, — ces autres miroirs aux alouettes.

Les auteurs de la féerie nouvelle du théâtre du Châtelet ont demandé leur sujet à Swift. Je ne sais pas d'ouvrage moins fait, en réalité, pour la scène que les *Voyages de*

Gulliver. Le *Micromégas* de Voltaire est certainement plus *scénique* que cette amère boutade d'un misanthrope renforcé. Et quand je songe que l'œuvre de Swift est un livre d'enfants! Les jeunes têtes n'y entendent fort heureusement point malice, pas plus qu'à La Fontaine ou à *Paul et Virginie*. C'est la vie qui se charge plus tard de commenter ces premières lectures.

Peu de gens, certes, parmi tous ceux qui écoutaient les *Voyages de Gulliver*, l'autre soir, avaient depuis peu ouvert le roman de Swift. Je l'ai présent à la mémoire et j'en relis parfois des fragments ; l'ironie profonde, l'amertume du conteur m'attirent et me repoussent à la fois, m'effrayent. Je ne sais rien de plus philosophique et de plus cruel que ces aventures de Gulliver, géant ici, nain là, tantôt souverain, tantôt esclave. Quelle satire de l'absolu, quelle âpre démolition de nos idées, de nos goûts, de nos préjugés, et quelle raillerie de l'orgueil humain! Il suffit de changer de milieu ou de taille pour devenir atroces ou nuls, selon que l'on est à Brobdingnac ou à Lilliput.

Rapetissez la nature humaine, elle est infime et ridicule; grandissez-la outre mesure, elle est odieuse. Mais à côté de pages chargées de bile, quelles saines et éternelles vérités! La guerre de Lilliput et de Blefuscu, cette bataille de fourmis, est évidemment fort gaie. A la bien considérer, elle est profondément triste. A Lilliput, le grand prophète Lustrogg a déclaré dans un chapitre de son Blundecral : *Que tous les fidèles casseront leurs œufs au bout le plus commode*. Les uns le cassent par le petit bout, et ceux-là sont orthodoxes, les autres par le gros bout, et les voilà déclarés infidèles. Mesquineries de l'intolérance, niaiseries des inquisitions et des tyrannies! Les *gros boutiens* de Lilliput se retirant à Bléfuscu, sont-ils plus risibles que les protestants chassés de France par un gros roi trop catholique et point assez chrétien? Hélas! et nous en sommes encore à la même querelle, n'ayant pu conquérir, après des siècles, le droit de casser notre œuf comme nous l'entendons.

Je voudrais feuilleter avec vous ce merveilleux livre, d'une verve si mordante et si noire, si juste aussi, voir les Lilliputiens sauter par-dessus le bâton que leur tend l'empereur, et recevoir, selon qu'ils ont sauté plus ou moins haut, « un cordon rouge, un cordon jaune ou un cordon

blanc, qu'ils portent comme des baudriers, » ou encore converser avec ces savantasses de Laputa, tout occupés de bulles de savon, absorbés par des problèmes inutiles et qu'un laquais ramène à la vie réelle en les frappant de vessies plus creuses que leurs cervelles. Après avoir promené ainsi Gulliver, Swift, par une ironie sombre, et dans un accès d'humeur farouche, le conduit enfin chez les Houyhnhnm, un pays où les chevaux sont rois et les hommes valets.

C'est le dernier jet de bile lancé par le misanthrope à la face de l'humanité : il élève l'animal au rang de l'homme et rabaisse l'homme au niveau de la brute. Le cheval a toutes les vertus, l'élégance, la fidélité, la frugalité, l'amour du travail ; l'homme, devenu *Yahou*, a tous les vices, tous les appétits, l'ivresse, la gourmandise, l'avarice, les appétits bas, les sept péchés capitaux. Et, chose triste à dire, Gulliver expliquant à son maître les injustices du pouvoir, les plaies de la société, les vices de l'homme, dit brutalement des vérités crues.

Cette sinistre conclusion était bien digne du pamphlétaire impitoyable et glacial, qui conseillait à l'Angleterre d'apprêter à l'étuvée les enfants irlandais pour nourrir avec leurs cadavres les milliers de ceux qui mouraient de faim. « On en réserverait quelques-uns pour la propagation de l'espèce, et « leur peau, convenablement préparée, ferait « d'admirables gants pour les ladies et des bottes d'été pour « les gentlemen à la mode. » Jamais nation a-t-elle été plus froidement et plus courageusement souffletée par un de ses enfants.

Il ne faudrait pas, il est vrai, chercher dans la pièce du Théâtre du Châtelet ce que trouvent les clairvoyants dans l'œuvre de Swift. La philosophie y est agréablement remplacée par des airs d'Offenbach. Les thèses sociales, qui eussent fait longueur, ont cédé la place aux prodiges des machinistes. On sait comment Gulliver, homme positif, chirurgien de la marine anglaise, ayant femme et enfants, véritable Anglais et point chimérique, est conduit comme un autre Robinson, par le hasard des naufrages, chez les Lilliputiens et chez les géants.

Au Châtelet, ce Gulliver, à qui une bohémienne a prédit qu'il verrait des choses extraordinaires, est enlevé par un magicien sur un navire enchanté qui part pour les pays

inconnus. Ce bâtiment fait songer au vaisseau-fantôme des légendes maritimes, et dont les mâts étaient si hauts, que le mousse qui partait gamin pour monter aux hunes, en redescendait vieillard. Le capitaine Rock jette tour à tour Gulliver, escorté du shériff Bischoffson, dans les mers de glace, le pays des fleurs ou celui des banians, et le promène d'apothéoses en apothéoses. Il y a là des fées des eaux et des génies qui gravitent autour des personnages comme dans toutes les féeries passées et futures. Swift serait bien étonné et pousserait de hauts cris s'il apercevait son héros ainsi travesti. Ce sont là les *Aventures de Robert Robert et de son cousin Toussaint Lavenette*, bien plutôt que les *Voyages de Gulliver*.

Les décors, on le pense bien, sont fort beaux. Le pays des fleurs est une merveille. Les danseuses, vêtues de couleurs tendres, vert d'eau, bleu de ciel, rose pâle, exécutent leurs pas sous la lumière électrique. Ces ballets somptueux se ressemblent tous et me font un peu songer au soulier de l'Auvergnat. Le soulier a beau être babouche, et babouche en soie, en velours, surchargée de pierreries, il n'en tient pas moins de la place. C'est vous dire que ces séductions qui enchantent le public m'importent peu. Mais pour être juste, avouons que cela est superbe, d'une richesse et d'un goût exquis. Le pays de Lilliput vous représente un décor charmant vu par le gros bout de la lorgnette, un prodige d'optique. Ç'a été le mieux accueilli. Je regrette que les auteurs ne nous aient pas conduit, avec Swift, au pays des immortels, où certains hommes et certaines femmes, marqués au front d'un signe, vieillissent et ne meurent pas. — Quelles plaisanteries de haut goût M. Clairville se fût alors passées contre l'Académie.

Il y avait pour cette salle de la première représentation composée en grande partie de *dilettanti* du boulevard, un intérêt tout spécial dans les débuts de mademoiselle Schneider et de mademoiselle Alphonsine, deux rivales. Le public aime ces sortes de duels et volontiers prendrait parti dans l'affaire. Je dois avouer, en me servant du langage du jour, que cette fois mademoiselle Schneider est arrivée *première*.

Elle a dit avec une grâce infinie, et même avec une certaine décence, les gravelures des couplets du *Mousse*. L'art proprement dit n'a rien à voir là, mais le succès a été très-

vif. Mademoiselle Alphonsine est d'ailleurs sur le déclin de sa manière, et je la vois déjà affectée et soulignant beaucoup trop toutes choses. Elle a eu son moment de vogue, elle aussi. Alphonsine est à mademoiselle Schneider ce que le vieux boulevard du Temple est au boulevard Montmartre, ce que Mimi Pinson est à Marco; elle tient plus de la grisette, et mademoiselle Schneider — comment dirai-je? — de la cocodette. Elle est peuple, faubourienne, avec des petites mignardises d'ouvrière en bonnet; l'autre a le *chic* affecté des héroïnes de courses et de cabarets.

Il y a de la Frétillon dans Alphonsine; elle est partie des Funambules; elle jouait gaiement des vaudevilles où l'on chantait des rondes arrosées de cidre et bourrées de marrons ou de *chaussons*; il y a beaucoup plus, dans mademoiselle Schneider, de cette élégance empoudrerizée des Bouffes-Parisiens, d'où elle est venue. Ce n'est pas le cidre qu'il lui faut pour accompagner ses couplets, mais le pétillement du champagne dans la coupe. Beaucoup moins artiste qu'Alphonsine, d'ailleurs, elle aura été beaucoup plus à la mode, elle plaît davantage à cette *élite*, qui ne demande guère que des cascades et des hardiesses de gestes; mais elle est moins aimée de ce brave public qui se prend tout bonnement à la franchise.

Les deux actrices pourraient être caractérisées par leur rire. Le rire d'Alphonsine est un rire clair, un rire fou qui part en fusée.— Le rire de mademoiselle Schneider est un élégant rictus, à demi railleur. Alphonsine rit de ses lèvres; mademoiselle Schneider rit de ses dents. L'une est la *gaieté*, l'autre est la *cascade*.

Et la preuve que mademoiselle Alphonsine est plus artiste que mademoiselle Schneider, c'est qu'elle soigne sans cesse son rôle et le perfectionne à mesure qu'elle le joue. Au contraire, mademoiselle Schneider s'en lasse vite, l'abandonne et l'interprète au bout d'un certain temps avec un dédain qui irrite. Encore une fois, elle a eu tout le succès, l'autre soir, sans contredit. Dans un mois elle chantera avec des gestes sceptiques tout ce qu'elle mimait si spirituellement, tandis qu'Alphonsine mettra plus de feu, plus de verve, plus de poudre, si je puis dire, à ses mouvements.

Dans le duel donc, Alphonsine a été vaincue. Mais la réputation de mademoiselle Schneider n'en a pas moins

couru un certain danger. On avait hésité un moment à donner un rôle à Alphonsine lorsque mademoiselle Schneider vint dire à son directeur :

— Engagez-la, engagez-la bien vite, son nom attirera la foule et j'ai un pour cent sur la recette !...

Le moyen est nouveau de calmer de semblables rivalités.

Lesueur, dans son rôle de shériff, est grimé de façon superbe. Il y a des têtes pareilles dans les romans d'Hoffmann et dans les gravures d'Hogarth. Madame Clarisse Miroy et Raynard sont fort amusants dans des rôles indignes d'eux.

Mais, pour parler de l'événement de la semaine, *Ruy Blas* a donc tour à tour été jugé inoffensif et trouvé dangereux ? C'est une histoire qui a son enseignement et que je veux raconter.

Au commencement de cette année 1867, à l'aurore de cette Exposition universelle qui devait, — nous l'a-t-on assez répété ! — placer la France rayonnante bien au-dessus de toutes les nations, et que les *revues* seules s'obstinent à célébrer maintenant, on nous avertit que notre patrie serait montrée aux étrangers sous tous ses côtés grandioses : à l'industrie, aux beaux-arts, devaient se joindre les lettres et les sciences. Le livre et le théâtre allaient trouver leur place dans ce grand concours ; chacune de nos scènes prétendait offrir au public son chef-d'œuvre consacré. Quelqu'un fit observer alors que de telles œuvres remarquables de notre littérature étaient fatalement condamnées, de par un tout-puissant *veto*, à l'obscurité complète, entre autres les drames de Victor Hugo. Depuis longtemps le théâtre de Victor Hugo était, en effet, interdit et l'on allait répondre aux étrangers qui demanderaient curieusement *Hernani* ou *Marion Delorme* : « Nous ne tenons point cela. Mais prenez mon *Ours* et mon *Pacha*, prenez mon général Boum, prenez la *Grande Duchesse de Gérolstein.* »

Poussé par l'opinion publique et sans doute aussi par le désir de persuader à nos hôtes que tout était libre chez nous, le ministère se décida alors à faire une démarche auprès de Victor Hugo, ou d'un ami de Victor Hugo, M. Auguste Vacquerie, je crois. Il demanda avec grâce si l'auteur d'*Hernani* laisserait représenter son drame à la Comédie-

Française, lorsqu'on lui annoncerait que la censure ne s'y opposait plus. M. Victor Hugo, assez défiant — et l'événement a prouvé qu'il avait le droit de l'être — répondit qu'il abandonnait *Hernani* aux comédiens du Théâtre-Français, à la condition que tout son théâtre serait libre en même temps et que la censure n'en modifierait pas un seul mot. Le ministère accepta et ne fit de réserves que pour le *Roi s'amuse*, donnant pour raisons que la pièce avait été déjà interdite par un gouvernement précédent et laissant d'ailleurs la question pendante. Ainsi donc, il n'interdisait même pas le *Roi s'amuse*, il le réservait.

Hernani entra en répétitions à la Comédie-Française.

M. de Chilly, apprenant que le répertoire de Victor Hugo était rendu au public, courut tout échauffé au ministère et demanda, lui aussi, pour son théâtre, réclama vivement une pièce. Il désigna *Marion Delorme*. Mais on le pria de choisir un autre drame, « la Comédie-Française tenant essentiellement à monter *Marion*, » et on lui indiqua même *Ruy Blas*. Va pour *Ruy Blas* ! Ainsi, ce *Ruy Blas*, interdit à présent, a été accepté, comme *par ordre*, à l'Odéon, On confisque aujourd'hui ce que l'on prônait hier. Inconséquences de la censure !

N'oublions pas qu'*Hernani* était toujours en répétitions.

Quelques jours après cette première démarche, M. de Chilly retourna au ministère demander s'il pouvait signer un traité avec l'auteur et tels artistes qu'il entendait enrôler. « Signez, signez, lui fut-il répondu, signez des deux mains ! » M. de Chilly signa avec Victor Hugo un traité aux termes duquel il s'engageait à représenter *Ruy Blas* six mois après la reprise d'*Hernani*, sous peine de cent mille francs de dommages-intérêts. Il signa un traité avec Beauvallet, qui devait jouer don Salluste ; avec Mélingue, qui tenait à jouer don César de Bazan ; avec Berton, le père, qui se mit à étudier Ruy Blas.

Sur ces entrefaites, la Comédie-Française représenta *Hernani*.

On sait quel formidable succès obtint le drame, succès inattendu de quelques amis, et, disons-le, de tous les ennemis. Dès le lendemain de ce triomphe, qui tombait là comme un coup de foudre, j'entendis annoncer tout haut que *Ruy Blas* ne serait jamais joué à l'Odéon. Je me permis même d'en toucher quelques mots, et l'on me répondit

bien vite que la pièce, au contraire, arriverait à son heure et qu'on n'attendait plus pour mettre la pièce en répétitions que la réponse du ministère.

La réponse ? Quelle réponse ? Mais elle était donnée cette réponse, depuis le mois de février, où M. de Chilly avait adopté *Ruy Blas* sur les conseils mêmes de M. Camille Doucet. Elle était donnée depuis la veille du jour où le directeur de l'Odéon avait signé son traité avec Victor Hugo. Et pourtant le ministère hésitait encore, reculait, temporisait. Il temporisait si bien que les mois s'écoulaient sans que la question fût résolue.

Le directeur, comptant sur la pièce, ne préparait rien, ne montait rien, et les acteurs, étudiant leurs rôles, vivaient sur les appointements qu'ils devaient toucher à partir du 25 novembre, escomptaient un traité qu'ils étaient bien en droit de croire valable, et refusaient les propositions qu'on venait leur faire de divers côtés. Berton, par exemple, a laissé échapper, dans la pièce de Théodore Barrière que répète en ce moment l'Ambigu, un rôle qu'à son défaut on a confié à Brindeau.

Pendant ce temps, au ministère, on passait au crible chaque vers de *Ruy Blas*, on s'appesantissait sur chaque mot, cherchant s'il ne cachait pas un double fond ; on auscultait la tirade foudroyante : « O ministres intègres ! » pour savoir si elle n'avait pas trop de puissants grondements dans la poitrine, on hochait la tête, on inventait des atermoiements ; volontiers on eût demandé à l'auteur les changements qu'exige la censure anglaise pour laisser représenter *Ruy Blas* à Londres. Le *cant* anglais veut bien, par exemple, que la reine soit amoureuse de Ruy Blas, mais à deux conditions : la première, c'est que le laquais sera un majordome ; la seconde, c'est que la souveraine ne sera pas mariée.

Ah ! ne rions pas trop, je vous prie, de ces pudeurs britanniques. Les scrupules de la censure française ne leur cèdent certainement en rien. Je sais pourtant qu'en dépit de ces timidités un rapport favorable fut fait sur *Ruy Blas*. On y concluait, — quelle audace ! — à la représentation ; mais le maréchal Vaillant ne voulut rien entendre, et, grâce à lui, la question si longtemps pendante allait être résolue fort brusquement, sans doute pour réparer le temps perdu.

J'ai vu quelque part que la publication d'une pièce de vers, que tout le monde a lue, sans doute parce qu'on ne la trouve nulle part, et où Victor Hugo nous montre l'antithèse du pape de Mentana coiffé de la tiare et de Jésus de Nazareth vêtu d'une peau de brebis, avait été pour quelque chose dans cette décision, il n'en est rien : l'arrêt était rendu avant la publication de la *Voix de Guernesey*. Le traité des acteurs partait du 25 novembre, et *Ruy Blas* devait entrer en répétitions le 9 décembre.

Quatre jours avant, M. de Chilly, mandé au ministère, reçut la notification officielle de cette interdiction. La fameuse tirade avait décidément effrayé la censure si douce aux hardiesses de l'*Œil crevé*. D'autres disent encore que l'Exposition finie, la pression exercée par l'opinion publique n'a plus de raison d'être et qu'il faut se hâter de verrouiller ces factieux illustres qui ont nom *Ruy Blas*, *Angelo*, *les Burgraves*.

Et de cette façon la liberté du théâtre, aussi bien que la propriété intellectuelle, sont singulièrement compromises. Supposez un instant que Victor Hugo n'ait pour vivre que son théâtre, ses œuvres dramatiques, vous le frappez non-seulement dans son idée, dans sa conscience, mais dans sa vie. Je savais bien qu'on faisait la guerre par le Chassepot, mais je croyais qu'on avait renoncé à combattre l'ennemi par la famine.

Triste résultat, et qui s'est fait bien attendre, mais dénoûment prévu en somme. Est-ce que le théâtre est fait aujourd'hui pour tous ces insensés qui nous viennent parler de poésie, d'amour, de dévouement, d'honneur et de liberté?

XXIII

Théâtre-Français : *Madame Desroches,* comédie en quatre actes, par M. Léon Laya.

23 décembre 1867.

La pièce de M. Léon Laya devait tout d'abord s'appeler *la Femme d'affaires*. Elle a été lue et reçue sous ce titre; mais avant d'être jouée sous un autre, que de modifications

ːt de vicissitudes elle allait subir! Il y a bien deux ans, ·eut-être trois, qu'elle a été présentée au comité de la rue e Richelieu. On la voulait monter au mois de mars der-·ier, lorsque Ponsard apporta son *Galilée.*

Le poëte était malade ; la pièce devait, se disait-on, tout turellement continuer le grand succès du *Lion amou-ux.* On arrêta les dispositions de *la Femme d'affaires,* *Galilée* prit les devants. Un peu plus tard, c'était *Her-ni* qui forçait *Madame Desroches* à patienter encore. Ce-dant on s'était remis à répéter la pièce de M. Laya ; on épétait depuis six mois, l'auteur corrigeant sans cesse œuvre, ajoutant ou retranchant, la refaisant d'un bout utre, tout en la remettant *sur pieds.*

en ne reste ou presque rien à l'heure qu'il est du ma-rit primitif, et très-probablement les comédiens du tre-Français ont joué une tout autre pièce que celle ; avaient reçue. Deux ou trois jours même avant la sentation, l'auteur n'avait-il pas enlevé de sa comédie te tout entier?

serait une curieuse histoire que celle d'une pièce ı remise tant de fois sur le métier. Et je n'ai rien dit ·ôles refusés, ballottés de M. Febvre à M. Leroux, et ıssés par Lafontaine. Prenons *Madame Desroches* qu'elle est.

défaut principal de la pièce de M. Laya, et, certes, il apital, je le déclare avant toute chose, c'est l'ennui. remier acte n'est qu'une longue et inutile exposition, e quatrième est absolument un hors-d'œuvre. Puisque eur était décidé à faire des coupures, je regrette qu'il oit arrêté en si beau chemin. Que s'il avait eu le cou-e de jeter par-dessus bord, comme on ferait d'un lest gê-ıt, ces deux actes alourdis, il nous restait une comédie ı deux actes, encore un peu bien lente peut-être, mais n ouvante, bien faite, et qui n'eût point manqué de réus-ir complétement.

Mais le désir de remplir la soirée et de tenir seuls l'affiche mporte décidément les auteurs dramatiques; ils traitent — passez-moi l'expression — le sujet qu'ils ont choisi comme du caoutchouc, l'étirent et l'allongent, et si bien, que maintes fois la lanière se déchire et leur donne sur les oles.

adame Desroches est une bourgeoise revêche, qui fait

de sa maison un enfer, un enfer glacé. Elle est maîtresse au logis, agissant brusquement, parlant haut, dirigeant tout, allant, venant, jordonnant, les clefs de la caisse à la main. Madame Desroches est avare. L'âpre amour de l'argent a chez elle remplacé toutes les affections. Son mari n'est plus qu'un meuble qui dit, de temps à autre, quelques mots, murmure timidement un avis, hasarde un conseil, mais recule bientôt, effrayé de son audace, et se tait devant une réponse coupante et cassante de madame Desroches. Le bonhomme avant tout veut la paix et se résigne, pendant que sa fille, à l'heure où ses dix-huit ans s'éveillent, berce quelque rêve à l'écart et confie ses mélancolies au petit carnet bleu que lui a donné son parrain.

N'y a-t-il pas à ce propos un roman de M. Louis Ulbach qui s'appelle le *Parrain de Cendrillon?* Ce parrain-là, dans la pièce de M. Léon Laya, est le contre-amiral Rosay, âme d'élite et de sentiment qui, causant un jour avec sa filleule, écoutant ses confidences de jeune fille et le récit de ses tourments, devinant le secret de ses pleurs solitaires, bientôt effacés par des sourires contraints, s'aperçoit avec douleur du martyre qu'endure cette enfant, livrée à un père qui ne la comprend point et à une mère qui la brisera en la voulant dompter.

C'est ainsi que madame Desroches a décrété qu'on marierait Louise au petit-fils d'un lord d'Angleterre, jeune élégant assez débauché, paraît-il, et dont on conte les fredaines, là-bas, dans les allées d'Hyde-Park. Un certain Burton, Anglais et homme d'affaires, a tout arrangé avec madame Desroches. Le futur est agréé sur les portraits photographiés que colporte son représentant et la négociation a lieu par dépêches télégraphiques.

Il y avait là, dans cette expéditive façon d'unir deux êtres l'un à l'autre, une idée de comédie fort poignante et tout à fait moderne, mais qui, pour frapper net et saisir le spectateur, demandait une vigueur bien autre et une ironie plus mordante et plus acérée. Supposez, au lieu de M. Léon Laya, Barrière, celui des *Faux Bonshommes*, traitant une pareille scène. Toute cette belle combinaison échoue d'ailleurs et s'écroule bientôt; Louise refuse d'épouser le lord taré, et, devant la résolution de sa fille, madame Desroches, qui flaire un roman caché, ouvre sans façon le tiroir de Louise, y prend le carnet aux feuillets duquel chaque soir

la jeune fille confie ses pensées, et déclare qu'elle veut l'ouvrir.

Cette situation pénible, mais fort dramatique, où la mère commande, où la fille supplie, sans que le mari ou le parrain qui sont là fassent un mouvement, est traitée avec une vérité émouvante. Elle a soulevé la salle, elle a sauvé la pièce.

Madame Desroches va ouvrir le petit livre; si Louise ne lui en donne point la clef, la reliure cèdera. La pauvre enfant souffre; c'est son âme qu'on tient là, qu'on va mettre à nu d'un seul mouvement et déchirer avec ce cartonnage. Elle se résigne, elle épousera le jeune lord, mais on lui rendra, du moins, son livre de mémoire. « Est-ce une condition? dit la mère avec hauteur.— C'est une prière!— Soit!» Madame Desroches rend le livre, mais en accusant encore Louise de nourrir en secret un roman, une chimère; de cacher peut-être une faute. Alors, devant cette mère qui outrage sa fille, l'amiral n'hésite plus. Il connaît les souffrances de la jeune fille et une partie de son secret. « Louise, dit-il à voix haute, veux-tu m'épouser? »

C'est cette scène, c'est ce cri plutôt, qui a galvanisé cette comédie qui se mourait. Le troisième tout entier, qui contient le développement du caractère de Louise, et qui finit sur ce coup de théâtre, est d'ailleurs excellent. Mais, encore une fois, par quelles longueurs il est amené! avec quelles précautions lentes M. Laya nous introduit dans la maison du banquier Desroches! Il nous fait, durant trois quarts d'heure au moins, faire antichambre chez la comtesse de Villers; et tout ce premier acte, encore une fois, est absolument inutile à l'action.

Lord Oswald, justement au début de ce premier acte, conte à madame de Villers qu'il a une audience à Saint-Cloud et qu'il n'attendra guère, car l'exactitude est la politesse des *rois*. On pourrait ajouter que la promptitude dans l'action est la politesse, — ou du moins la sagesse, — des auteurs dramatiques.

Quoi! un acte tout entier qui ne servira pas au drame même! un acte pour mettre en parallèle et en opposition avec l'autoritaire madame Desroches la comtesse de Villers, qui laisse sa fille libre de son cœur et de ses sentiments, qui écoute elle-même les premiers battements de ce jeune cœur et le donne à celui qui le fait battre! C'est trop, vrai-

ment. Et cet acte même n'a rien d'original : il est tout indiqué, étant tout tracé, tout écrit dans une jolie comédie de Marivaux, la *Mère confidente*. Mais que la pièce de Marivaux est plus juste et plus fine !

J'avoue, au surplus, que les confidences de pensionnaire écervelée de mademoiselle de Villers ne m'intéressent guère, et qu'avec leur naïveté affectée, elles m'ont paru, jusqu'à un certain point, déplacées. J'admets bien que la comtesse écoute la confession de sa fille, mais il est impossible qu'elle la laisse parler longtemps sur ce ton. Elle devra l'arrêter, je pense, lorsque son enfant lui parlera de la nuit blanche qu'elle a passée, parce que le souvenir de la moustache en croc d'un jeune peintre l'a tenue éveillée jusqu'au matin. Et la comtesse pourrait, sur cette simple confidence, se décider à donner sa fille au premier valseur venu ? En vérité, madame de Villers me ferait comprendre les sévérités de madame Desroches.

Le quatrième acte de la pièce est tout aussi inutile que le premier. L'amiral a offert sa main à Louise, qui l'a acceptée ; M. Desroches, comme un autre bonhomme Chrysale, a repris dans la maison l'autorité qui lui était due. Madame Desroches, d'abord exaspérée, affolée, se résigne et se courbe. Mais tout cela était compris dans le troisième acte et accepté d'avance. Après la déclaration nette de Rosay, la pièce n'a plus de raison de continuer. Elle est finie. Le reste n'est que languissant et fatigant. Quel besoin avait M. Laya de faire errer, comme lady Macbeth, madame Desroches regrettant sa fille ?

Et quelle puérilité que ce caractère de marâtre, — rendu odieux moins par sa dureté que par le motif de sa dureté, s'adoucissant parce que Louise lui donne un bracelet pour sa fête, un bracelet avec chiffre gravé ? Ainsi, madame Desroches voue à sa fille une haine véritable, parce que Louise a hérité d'une fortune qui appartenait à sa mère, puis elle lui pardonne pour un bijou : cela est enfantin ou révoltant. Trop de naïveté ou trop d'avarice. J'aurais cru que le petit carnet allait reparaître au dénoûment et que Louise, pour désarmer sa mère, lui dirait enfin : « Je vous ai toujours aimée, je vous aime, et pour vous le prouver, voici le plus secret de mon âme que je vous confie. Je n'ai plus rien de caché pour vous ! » Au lieu de cela, M. Laya cherche et trouve quoi ? — un bracelet. Ce « bracelet de ma mère » est

aussi banal que la vieille croix usée sous les doigts de M. d'Ennery.

Je voudrais d'ailleurs faire comprendre que l'ouvrage honnête et discret de M. Laya est vraiment louable et ne passera point inaperçu. Il y a là une sincérité, on le sent bien, et une conviction. M. Laya n'a pas seulement voulu faire une pièce, il a voulu soutenir une thèse. Que de problèmes ces quatre actes soulèvent ! Quel plaidoyer pour la dignité de la famille et aussi quel réquisitoire contre l'autorité des parents, contre les plaies du foyer ? Mais parce que les idées me semblent excellentes au théâtre, encore ne faudrait-il pas transformer la scène en salle de conférences. Il faut vivement, ou par des pensées originales ou fortes, mais d'un tour bref, saisir le spectateur, non le bercer. Il faut encadrer dans l'action, mais non point délayer dans de longues conversations ou dans des tirades sans fin, l'idée que l'on veut exprimer.

La pièce est jouée avec un satisfaisant ensemble que dépasse seule madame Victoria Lafontaine. C'est la première fois qu'au Théâtre-Français madame Victoria retrouve son succès du Gymnase. Il faut dire qu'on lui a confié un de ses anciens rôles qu'elle jouait avec tant de perfection, un de ces personnages de jeune fille sacrifiée et souffrante, nerveuse, quasi maladive, avec des larmes dans les yeux et dans la voix. Chaque artiste a son tempérament particulier : madame Victoria excelle dans ces rôles d'une tendresse comprimée. Elle a rendu avec une vérité émouvante les souffrances de Louise. Elle a des hypocrysies de martyre et des élans de passion contenue qui déborde. Sans doute la salle de la Comédie-Française est un peu bien vaste pour son talent, mais elle a su l'émouvoir et la toucher.

Madame Nathalie est fort convenable dans le rôle de madame Desroches et mademoiselle Ponsin très-affectée dans son rôle de jeune mère ; mademoiselle Dubois paraît enchantée d'elle-même, de sa mutinerie, de sa grâce d'enfant gâté ; elle souligne la jeunesse, n'entre sur la scène qu'en sautillant et n'a pas fait un progrès depuis ses débuts.

Bressant est toujours élégant et distingué, et tel que vous le connaissez, dans ce rôle de l'amiral Rosay, et Lafontaine a très-bien dit le rôle assez court de M. d'Oswald. Mais ce rôle même était-il si désagréable que M. Febvre dût mettre

tant d'empressement à le refuser? Barré donne à M. Desroches la tête timide et ennuyée d'un bon bourgeois qui a la vue courte, et M. Seveste imite M. Got de son mieux. Le principal mérite, pourtant, est d'avoir sa personnalité et de n'endosser point celle des autres.

XXIV

Théâtre de la Gaîté : *Les Treize*, drame par MM. Ferdinand Dugué et G. Peaucellier. — Les Revues. — Théâtre de la Porte Saint-Martin : 1867. — Le droit au sifflet.

6 janvier 1868.

J'ai promis de revenir sur la pièce jouée à la Gaîté, *les Treize*, et que MM. Ferdinand Dugué et G. Peaucellier ont empruntée à Balzac. A dire vrai, l'auteur de la *Comédie humaine* ne serait pas enchanté du marché. Il ne goûtait pas beaucoup ces sortes d'œuvres dramatiques tirées ainsi de quelque livre en renom. Il était d'avis que tout le monde perd à cette fusion, à cette confusion des genres : et tout d'abord l'auteur dépossédé, puis l'admirateur du livre qui le retrouve au théâtre défiguré souvent et presque toujours amoindri, enfin le spectateur ignorant de l'œuvre primitive et qu'on promène, étonné d'ordinaire, un peu inquiet et hésitant, mal renseigné, à travers un dédale de situations dont il ne saisit pas bien le fil.

S'il était d'ailleurs un roman de Balzac qui, malgré toute apparence, ne convînt pas au drame, c'était assurément cette *Histoire des Treize*, inspiration bizarre et puissante d'un génie si violemment tourmenté. Jamais, il est vrai, Balzac ne s'est livré peut-être à une telle débauche d'événements incroyables, de complications et de combinaisons inattendues; il a, cette fois, lâché la bride à son humeur noire; mais toutes aventures étranges, rendues acceptables, dans leur improbabilité même, par la manière dont nous les présente l'auteur, devaient fatalement devenir vulgaires, inadmissibles, quasi ridicules, une fois dépouillées de cette magie de la description, de ce soin prestigieux avec lequel le conteur les mettait en relief. Analysez

ces épisodes en eux-mêmes; ils sont purement mélodramatiques, et j'ajouterai presque niais.

Ce Paris fantastique, hanté par ce terrible Conseil des Treize, ressemble à la caricature de la Venise du moyen âge. Treize inconnus plus formidables que des familiers du Saint-Office, qui enlèvent les femmes, tuent les hommes, les frappent au cœur d'un poignard, comme les francs-juges ou les minent lentement par le poison, comme des Borgia! Ces salons du faubourg Saint-Germain, machinés comme des décors de féeries; ces boudoirs qui aboutissent à des souterrains; ce grand monde qui danse non sur un volcan, mais sur des chausse-trapes; ces duchesses que l'on marque au front comme des coupables, avec des croix de Lorraine rougies au feu; cet attirail épouvantable et enfantin de Croquemitaine scélérat; cette défroque, ces déguisements empruntés à la garde-robe poudreuse d'Hoffmann ou d'Anne Radcliffe, toute cette fantasmagorie de terreur, de juges, de bourreaux, ferait sourire si la prodigieuse science de Balzac, le magnétisme qu'il répand sur ses livres, la crédulité superstitieuse qu'il a pour toutes ces choses et qu'il vous amène, à la fin, à partager, ne changeaient le récit vulgaire en une effrayante histoire, et ne donnaient l'attrait sinistre d'une cause célèbre à ce conte des *Mille et une Nuits* réaliste.

C'est cette entière et naïve foi dans son œuvre, dans l'existence même de ses personnages, qui caractérise Balzac. Il est vraiment hanté par ses héros, ils le dominent, ils l'absorbent. Madame Surville, sa sœur, nous a conté que bien souvent il annonçait, comme s'il eût parlé d'un voisin ou d'un ami, tantôt le mariage, tantôt la mort d'un de ses acteurs. Son monde à lui était pour lui plus vivant que celui qui l'entourait. Sa vision devenait palpable. Il disait souvent de Lucien de Rubempré : « Voilà uu garçon qui finira mal! » A son lit de mort, en pleine raison, il répétait froidement : « Je suis perdu, si le docteur Blanchon (une de ses créations) ne vient pas me soigner! »

Il avait, ce Balzac, cette qualité suprême, dont la gouaillerie contemporaine a presque fait un ridicule : *Il croyait que c'était arrivé*. C'est le meilleur moyen pour mener à bien son œuvre. Si l'on ne *croit point que c'est arrivé* (et voilà justement où en sont à présent les artistes), on peut être un farceur aimable, on n'est jamais un homme de durée.

Balzac était un peu comme cet Hoffmann dont je parlais tout à l'heure et qui, avant de décrire un de ses saisissants personnages, Cardillac ou le conseiller Crespel, le dessinait, le découpait avec des ciseaux, le plaçait devant lui, puis, saisi de terreur, s'enfuyait pour échapper à ce qu'il venait de créer.

Et Balzac, pour se mettre dans cet état d'hallucination où il vécut presque constamment, n'avait pas besoin des excitants qu'absorbait Hoffmann au fond de sa taverne. Il était tout naturellement possédé par son œuvre. Cette incroyable *Histoire des Treize*, il ne la chercha point, comme on le pourrait croire, elle naquit simplement, ainsi qu'elle devait naître, de ce culte que Balzac avait voué à la force et de son admiration pour les révoltés. Par une contradiction singulière, cet ami de l'ordre, ce défenseur du trône et de l'autel se prosterne, en effet, devant toutes les rébellions. Tous les gens jetés par quelque tempête en dehors de l'ordre social l'attirent, et mieux que cela, le fascinent. Il a, comme il dit, des effarements en songeant « à la probité des bagnes, » à la fidélité des voleurs entre eux, aux privilèges de puis- » sance exorbitante que ces hommes savent conquérir en » confondant toutes leurs idées dans une seule volonté. »

De là ces types de forçats qui dominent son œuvre, Vautrin ou Ferragus. Il les lance, eux, le crime, sur la société et la leur livre. Ces robustes scélérats ont, à eux seuls, plus de vertus que tous ceux qu'ils coudoient, qui leur obéissent aujourd'hui et qui les jugeront demain. Mais Balzac ne prétend faire d'aucun d'eux une thèse ni une satire. Tout au plus les étudie-t-il avec ce sentiment de jouissance malsaine qui porte certains artistes à peindre ou à analyser l'horreur. Il rêve un type éclatant d'énergie sombre, d'indomptable ténacité, de révolte superbe, un Satan en paletot-sac, il le rêve, il le pétrit et le jette au monde. *Go a head, my son!* Va, mon fils!

Mais un de ces types hors nature pouvait-il se produire au théâtre dans sa colossale intégrité? J'en doute. Balzac lui-même aidé de Frédérick Lemaître avait tenté de faire agir Vautrin devant le public. C'était là une tâche impossible. La pièce n'eût pas été interdite comme elle le fut, qu'elle n'eût pas réussi davantage. L'auteur avait, malgré lui, pour le rendre *présentable*, rogné les ongles de son tigre et rabaissé son Titan à la mesure d'un Robert Macaire

sentimental. Pareille aventure est arrivée à Ferragus entre les mains de M. Dugué.

L'*Histoire des Treize* comprend, dans Balzac, trois épisodes, mais deux seulement étaient acceptables au théâtre. Le réalisme dramatique n'a pas encore poussé jusqu'à la *Fille aux yeux d'or*. De ces deux épisodes, l'un, *Ferragus, chef des dévorants*, est l'histoire de cette honnête femme, *Clémence Desmarets*, qui, mariée à un agent de change, se rend tous les jours dans l'ignoble rue où loge le misérable forçat qui est son père. Un fat, amoureux d'elle, la surprend, la suit, la persécute et éveille les soupçons du mari qui ignorait tout. Méprisée maintenant, la fille de Ferragus n'a plus qu'à mourir. L'épisode de la *Duchesse de Langeais* n'est pas moins dramatique. Le général de Montriveau, un des *Treize*, est amoureux fou de madame de Langeais. La duchesse est la coquetterie même, une coquette infernale, qui torture à plaisir ce rude et terrible soldat. Jamais Célimene n'eut ce coup d'œil glissant, ce sourire aigu. Le général en est fou. Il se croit aimé d'abord, puis il se voit dupe. On ne badine pas avec l'amour, disait Musset, et M. de Montriveau est de cet avis. Il fait, en plein bal, enlever la duchesse, il veut la marquer au front d'une croix chauffée à blanc, puis il pardonne et la chasse. Mais cette aventure, — assez violente, on l'avouera, — a transformé madame de Langeais et embrasé ce cœur si froid. Elle aime éperdûment ce farouche général, et, repoussée par lui, elle s'enferme dans un couvent de Carmélites, situé en pleine Mediterranée, sur je ne sais quel rocher, d'où les Treize parviennent à l'arracher, mais l'arrachent morte.

M. Dugué a de son mieux amalgamé ces deux épisodes distincts. Il a cru devoir ajouter au récit déjà compliqué de Balzac un nouvel élément assez banal et fort inutile. Pour souder les deux nouvelles l'une à l'autre, il a imaginé, avec cette ingénieuse facilité des auteurs dramatiques, de faire de la duchesse de Langeais la sœur de la fille de Ferragus. Le forçat, pour se venger de la famille de M. de Navarreins, père de la duchesse, n'aurait rien trouvé de plus commode, au dire de M. Dugué, que de se mettre dans les bonnes grâces de madame de Navarreins.

On ne saura jamais combien les dramaturges aiment à parsemer leurs œuvres de semblables parentés. Qu'en eût dit Balzac, qui tenait si fort à ses généalogies? Déjà M. Den-

nery ou M. Clairville (peut-être tous les deux), *en dérangeant « les Parents pauvres »* pour le théâtre, avaient imaginé de faire ruiner le baron Hulot par madame Marneffe qui, de la sorte, *vengeait sa sœur* outragée. C'est en pareil cas, ou jamais, qu'il devrait être interdit de toucher à la propriété littéraire.

Dumaine est tout à fait sympathique dans ce personnage de Ferragus, qui devrait être sinistre. M. Manuel vous représente un agent de change bien portant qui doit fréquenter l'Arène athlétique beaucoup plus que la Bourse, et madame Juliette Clarence, fort maniérée, gémit de son mieux le rôle de madame Desmarets. Quant à mademoiselle Lia Félix, elle a fait de la duchesse de Langeais un type d'élégance charmante et perfide, d'esprit parisien et de passion de tous les pays. Ajoutez que dans son costume du temps de la Restauration, elle a l'air d'une lithographie animée d'Achille Devéria.

La pièce, en somme, aura du succès et peut-être un grand succès. C'est une féerie comme une autre, montée avec soin, une féerie à la manière noire, et qui procure cet agréable petit frisson que font naître toutes les histoires de voleurs.

Je crois décidément qu'il faut un petit cadre aux revues. Sur une scène étroite, les moindres pointes, les observations du *compère* prennent immédiatement de la valeur. Tel couplet qui semblera glacé, débité dans une salle immense, paraîtra pimpant et guilleret, accompagné sur deux ou trois violons, dans un théâtre de poche. Montrouge et madame Macé brûlent, par exemple, les planches de leur charmante petite scène des Folies-Marigny. Qui sait s'ils ne paraîtraient pas froids dans la profondeur de la Porte-Saint-Martin ?

En principe donc, — pour parler de la grande Revue 1867, — c'était une maladresse que de donner, sur une scène aussi vaste, une pièce faite pour remplir le théâtre du Luxembourg. M. Marc-Fournier était allé chercher, les priant de signer sa revue, les auteurs habituels de ces amusantes satires qui nous attiraient, tous les ans, de l'autre côté de l'eau. Mauvais calcul. Les moineaux francs du quartier Latin ne pouvaient élever assez haut la voix pour rivaliser avec les rauquements des lions de Batty.

La pièce avait pourtant bien commencé. Il y a de la

verve dans les premiers tableaux. On avait applaudi le très-joli décor où l'on nous montre les toits de Paris garnis d'étrangers endormis, et rêvant la pluie d'or que promettait l'Exposition, et qu'elle n'a point tenue. Le tableau des machines, dont on disait merveille par avance, avait bien ensuite paru trop vanté. Mais on comptait sur les nains et sur Thérésa pour s'égayer. Le premier tableau du deuxième acte a tout gâté.

C'est là que mademoiselle Silly a imité fort grossièrement mademoiselle Schneider, que la claque lui a redemandé son couplet et que quelques siffleurs ont protesté. Le tumulte qui s'en est suivi a jeté sur la fin de la pièce comme une couche de glace que les chansons de Thérésa (la première surtout) ont seules pu franchement rompre. Puis les décors, ce soir-là, ne marchaient guère, et les actrices se présentaient à demi-costumées ou manquaient bravement leurs entrées. On ne peut pas trop préjuger du succès ou de la chute d'une pièce sur une telle représentation.

Que si pourtant la salle était garnie tous les jours comme elle l'était ce premier soir, je craindrais fort pour M. Marc Fournier. Les spectateurs ont été unanimes à témoigner de leur mécontentement. Si jamais *signe des temps* s'est montré, c'est ce jour-là. Après la parodie de l'*Œil crevé*, lorsque mademoiselle Honorine, dans le costume de *Paris-journal*, a chanté cet imprudent couplet qui se terminait à peu près par ces mots : *Allons! public, si tu es fatigué de ces folies, demande autre chose!* Le public ne s'est pas fait tirer l'oreille; il a saisi la balle au bond. *Autre chose! autre chose!* se sont écriés bien des gens.

A vrai dire, la pièce n'est pas plus ennuyeuse que bien d'autres, et les auteurs, qui sont gens d'esprit, n'ont pas abdiqué totalement en faveur du machiniste; mais je crois bien, en toute sincérité, que le public est las, définitivement las, de ces pompes et de ces œuvres. L'Exposition, cette gigantesque foire aux curiosités, l'a pour longtemps fatigué des décors, des merveilles en carton, de la séduction en coton, de l'idéal en papier doré.

Dire ce qu'il veut, il ne le saurait point peut-être, mais vous l'avez entendu, il demande *autre chose*, n'importe quoi, mais *autre chose*. Peut-être *Ruy Blas*. L'indigestion, la nausée, la colère sont à la fin venues.

Mais aussi quel « plaisant projet » d'aller montrer, non plus aux étrangers cette fois, mais aux Parisiens, la galerie des machines, le parc réservé, les palais égyptiens en papier mâche, les mannequins en cire peinte, toute cette exhibition dont il est rebattu, dont il a par-dessus les yeux, par-dessus les oreilles. Vite, allons, *autre chose*! C'est le mot d'ordre, et cette *autre chose* que nos Parisiens réclament, quelle ironie! ce sont les Belges qui l'applaudissent.

On a sifflé mademoiselle Silly. Les applaudissements et les *bis* des claqueurs ont quelque peu irrité des gens que sa chanson n'amusait point. Le spectateur qui a causé l'incident et qui en a souffert, a tenu à affirmer que ce n'était pas mademoiselle Silly, parodiant mademoiselle Schneider, mais mademoiselle Silly, chantant lourdement un couplet qu'il avait sifflée. On annonce que M. le préfet de police a ordonné une enquête sur l'incident. Deux jours auparavant, aux Variétés, des étudiants avaient également sifflé les plaisanteries sur la statue de Voltaire.

Voilà donc la double question de la *claque* et du *sifflet* remise à l'ordre du jour. Le droit de siffler est un droit tout naturel et depuis longtemps défini, que le spectateur paye au comptant en même temps que son billet. Chacun de nous, après l'avoir achetée, peut se plaindre à son gré de la marchandise qu'on lui a vendue.

La claque, au contraire, est une institution essentiellement moderne et qui ne remonte guère qu'à quelques années. Les vieux auteurs, ceux du dix-huitième siècle, par exemple, pour forcer le succès, embauchaient bien, comme dit Figaro, « quelques battoirs, » et payaient de leurs deniers ces auxiliaires. « Encore un triomphe comme celui-là, et je suis ruiné! » disait Dorat en sortant de la représentation d'une de ses pièces. Mais c'étaient là, pour ainsi dire, autant d'amis recrutés et soldés par l'auteur, et l'on pouvait, jusqu'à un certain point, accepter le voisinage de cette cabale enthousiaste, puisque le droit de protester contre elle demeurait acquis au public. Le *jury emptum* ne remplissait pas encore toute une salle.

De nos jours, au contraire, ces irréguliers se sont enrégimentés, et la claque, jadis tolérée, est devenue au théâtre souveraine maîtresse. L'art dramatique est littéralement dans la main du chef de claque. Il peut, à son gré, faire tomber une pièce ou la lancer; il a sa part dans les recettes

et souvent la part du lion; il subventionne les directions, se paye en billets sur lesquels il agiote, et rend plus louche encore et plus repoussante la boutique dramatique.

Quant aux hommes qu'il embauche, généralement on ne sait d'où venus, ce sont les vrais «critiques du lundi, » et non pas nous. Ils le savent bien. Ce pays, qui est le nôtre, est si singulier, que tout homme que l'on installe dans un poste quelconque devient immédiatement *fonctionnaire*, revêt une importance et se gonfle. Le maçon qui va et vient devant les maisons en réparations, se promène, sa latte à la main, avec des airs insolents et tient assez bravement les passants à distance. Comment donc! c'est un factionnaire, un fonctionnaire, comme un autre! Dans la salle de spectacle, le claqueur qui agace les oreilles par ses battements inintelligents, se croit, lui aussi, revêtu d'une fonction. Il fait la loi, il impose le succès, il foudroie toute manifestation, il injurie ceux qui donnent leur avis et qui ont certes le droit de le donner. Il fait mieux ou pis: il s'associe à la police et lui facilite son ouvrage.

Qui désignait, l'autre soir, à la poigne des municipaux, ce spectateur mécontent et ce courageux siffleur? Les gens de la claque, étendant les mains, vociférant, injuriant, criant: A la porte! De telle façon que les gens qui ne payent point leur place feraient mettre dehors ceux qui l'auraient achetée. Quelle bouffonnerie! On voit là l'abus de cette institution. Reste à savoir (l'enquête nous le dira) si les agents de l'autorité ont le droit d'étrangler les spectateurs que la pièce jouée ne charme pas suffisamment.

Et encore si les claqueurs se bornaient à leurs criailleries. Mais ils sont tout prêts à passer des injures aux voies de fait. Ils l'ont prouvé maintes fois. Le scandale des représentations du *Cotillon*, il y a six ou sept ans, est là pour appuyer mon dire. J'ai vu ces claqueurs fondant à coups de poings sur les spectateurs de l'orchestre. Pareil scandale allait se produire aux représentations d'*Henriette Maréchal*, au Théâtre-Français, et du *Nouveau Cid*, au Vaudeville, où les claqueurs criaient aux siffleurs: « Nous vous attendons à la sortie! »

Dans ce duel de l'auteur avec le public, qui s'appelle une *première représentation*, les claqueurs accomplissent ainsi leurs rôles de *témoins* en conscience, j'entends qu'ils embrouillent singulièrement les affaires. Ils indisposent les

vrais spectateurs. Que de chutes qui sont dues au zèle intolérant de ces souteneurs de succès !

Sans compter que les acteurs eux-mêmes ont à en souffrir. La claque souvent coupe avec maladresse telle scène à effet, si bien que l'artiste, lancé et échauffé, doit s'arrêter court, attendre la fin de cette salve trop prolongée, et parfois ne peut se replacer au degré d'émotion où il s'était élevé tout à l'heure.

On m'objectera que l'on a voulu déjà supprimer la claque, et qu'on a été bientôt contraint d'y revenir. Les représentations étaient trop froides et guindées, à peine interrompues par quelque murmure timide, quelque applaudissement peureux. Au Théâtre-Français, la claque une fois supprimée, les représentations où jouait mademoiselle Rachel étaient seules un peu échauffées. Les autres s'écoulaient véritablement mornes, de sept heures à minuit. Je répondrai à cela que le public s'est déshabitué d'applaudir depuis que la claque est aussi solidement établie. Le spectateur éprouverait quelque honte à passer pour un de ces auditeurs subventionnés. A peine donc risque-t-il un signe approbatif, lorsque le rideau tombe sur la dernière scène d'un ouvrage qui l'a charmé. Le reste du temps il laisse faire les claqueurs.

C'est ainsi que peu à peu la passion, c'est-à-dire la vie, a disparu de nos salles de spectacle. Les représentations sont méthodiquement réglées, suivant une façon de rituel, et les larmes jaillissent à la minute fixe. Le chef de claque tient l'émotion à forfait. Mais il arrive que ce potentat a ses affections ou ses antipathies, ou encore ses intérêts, et que tel auteur, parce qu'il lui déplaît, ou parce qu'il est pauvre, ne reçoit que de maigres bravos et des approbations sans vigueur.

Combien de fois n'avons-nous pas vu une pièce tomber parce que la claque ne la soutenait pas ! C'est tantôt le directeur qui donne des ordres en conséquence, tantôt les claqueurs eux-mêmes qui se chargent d'*étouffer* cette nouveauté. Il y a abus évidemment, là, et scandale. Nous reviendrons plus d'une fois sur cette question du *bravo payé*.

Quant au sifflet il appartient à tous. Le public a renoncé à l'applaudissement, mais je ne conçois pas qu'on lui conteste son droit au sifflet. Le règne des mauvaises pièces

date de l'exil du sifflet. On a trouvé le public si bénévole et si débonnaire que l'on n'a pas hésité, en ces dernières années, à lui tout servir. Mais on y regardera à deux fois, j'en suis certain, si décidément il se fâche. Ce sifflet ferait des miracles et pour un peu, avec lui, les paralytiques du théâtre marcheraient.

Je sais bien qu'il y a encore le côté sentimental de la question. Le sifflet peut être meurtrier; le sifflet a tué Nourrit. Eh! sans doute, comme la critique a tué le peintre Gros. Mais quoi! l'art a aussi ses champs de bataille. Faut-il renoncer à combattre sous prétexte de pitié? La critique et le sifflet, après tout, en ont sauvé bien d'autres. Mais les acteurs eux-mêmes le réclament, ce sifflet qui les excite, ce coup d'éperon strident qui les fait se cabrer et bondir. Ils vous diront tous qu'un coup de sifflet assure leur succès s'ils jouent bien, et les force à se corriger s'ils jouent mal. Le sifflet, qu'on le sache bien, n'a jamais découragé que les faux artistes et tué que les mauvaises pièces.

Siffle donc, public. Siffle, si ton humeur t'y pousse, si ton goût se révolte enfin, et ne laisse plus passer sans protester, ces défilés de décors et ces exhibitions de machines d'où tu sors fatigué, navré, écœuré, le dégoût au cœur et l'esprit vide; siffle, siffle bravement; c'est ton droit, et c'est ton devoir aussi. Il n'y a point de petites façons de prouver que l'on existe et que l'on pense.

XXV

Odéon : *Didier*, drame en 3 actes, de M. Pierre Berton. — *La Saint-François*, un acte, de Mme Perronnet. — *Les Amoureux de Marton*, un acte, de M. Léon Supersac. — Mademoiselle Thuillier aux Carmélites.

13 janvier 1868.

L'Odéon vient, je crois, de nous donner toutes les nouveautés qu'il tenait en réserve : trois pièces et cinq actes en tout.

Les deux actes qui ont servi comme d'avant-garde à *Didier* sont assez insignifiants. La *Saint-François*, de

madame Perronnet, est une banalité attendrissante que le public bienveillant a suffisamment applaudie. C'est l'histoire d'un brave père, entrepreneur de bâtiments, qui ne veut pas entendre parler de son fils, lequel fait jouer çà et là des pièces de comédie. Cet enfant *prodige* revient au bercail pour souhaiter la fête du père, qui s'appelle François. Il a d'ailleurs une façon singulière de célébrer cet anniversaire : il se bat en duel pour l'amour de ses parents. On l'embrasse, on lui pardonne, on laissera tenir la plume à cette main qui tient si bien l'épée, et l'on ira applaudir sa prochaine pièce en famille. Je ne vois guère que madame Lambquin qui ait mérité les bravos que l'on a donnés à tous les acteurs de cette berquinade.

Quant aux *Amoureux de Marton*, marivaudage en vers de M. Supersac, ils ont été sauvés par Martin et mademoiselle H. Damain, qui jouent la pièce gaiement. Marton hérite de son maître ; elle ouvrira, le jour de ses noces, certaine cassette qui paraît lourde; Marton est riche et enrichira celui qui lui donnera sa main. Un tas de soupirants s'accrochent à ses jupes ; elle en choisit un et le prend; mais tout examiné, la cassette est vide, et, en fait de *magot* (ceci est de la pièce), Marton n'aura que son mari. Cette plaisanterie est passable, parce qu'elle est lestement rimée, sans grand éclat, mais avec une certaine verve.

La pièce de M. Pierre Berton est, malgré ses défauts ou son défaut, que je dirai tout à l'heure, bien supérieure à tout cela. M. Berton, qui nous est très-sympathique, est un esprit distingué, élégant, érudit, d'une trempe très-fine et très-honnête. C'est bien à lui ou à personne qu'il faut dire la vérité. Son drame, *Didier*, qui réussira beaucoup, j'en suis certain, nous a tout à fait déplu. C'est là une affaire de sensation autant que de sentiment. Lorsque l'on met en scène des personnages qui ne vivent que d'une vie purement *littéraire,* factice, on peut certes bien, par les détails du style et la facture des scènes, saisir le spectateur et le charmer, mais on risque davantage de ne pas l'émouvoir. J'aurais voulu quelque chose de plus humain, et je crois que le théâtre doit rechercher son intérêt beaucoup plus dans l'étude des passions de *tous les jours* que dans un cas d'exception, comme la folie, ou dans les vertus dramatiques du livre de messe.

Le docteur Raymond a une fille et un ami. L'ami est un

philosophe comme lui, et volontiers dirait après Broussais : J'ai disséqué bien des cadavres, et je n'ai jamais rencontré d'*âme* sous mon scalpel. La fille cache sous son manchon un paroissien que lui a donné sa mère et fréquente volontiers l'église, que le médecin n'aime guère. Un enfant trouvé, M. Henry, demande Lucie en mariage à Raymond, qui la lui refuse. Didier, le vieil ami du docteur, aime la jeune fille et veut l'épouser. « Je te la donne, dit Raymond, si elle consent à cette union. Parle-lui! » Didier va déclarer cet amour violent, amour unique de sa vie de docteur Faust, lorsque Lucie devance sa confidence. Elle aime Henry; elle supplie son ami Didier de favoriser ce mariage. Voilà l'amoureux de cinquante ans écrasé.

Que faire? Son héroïsme lui conseille d'adopter Henry, de lui donner un nom et une fortune, puis de disparaître, de mourir. Son amour lui crie de ne point céder Lucie sans combat. Il se résout pour l'héroïsme; mais au moment de signer le contrat, quand on appelle l'époux, il se lève et tend sa main vers la plume :

— L'époux, mais c'est moi, l'époux! s'écrie-t-il.

Le malheureux est devenu fou.

Au dernier acte, qui est fort inutile, mais qui contient deux belles scènes, le docteur revient à la raison et guérit à la fois de sa folie et de son amour. Lucie épousera Henry, et les deux docteurs et les deux jeunes gens habiteront le même hôtel.

On voit qu'il y a là de l'émotion, fausse ou vraie, mais poignante. Les scènes sont bien conduites, le style est soigné, la phrase musicale jusqu'à former parfois des hémistiches, des vers entiers (comme dans le monologue de Didier, au second acte). Il y a certainement chez Pierre Berton un auteur dramatique et un auteur qui n'est point vulgaire ; mais je voudrais qu'il se défiât de cette sentimentalité nuageuse, qu'il étudiât la vie sur la vie même, et surtout qu'il renonçât à croire que les catholiques seuls et les *pratiquants* ont le privilége de l'espoir. « J'espère, » disent tous les croyants de sa pièce, et le philosophe Raymond hausse les épaules. Ce philosophe positiviste est un père de comédie dont on triomphe facilement. Les véritables philosophes ont une autre solidité de principes et aussi, qu'on le sache bien, leur dose d'*espoir* à eux ; mais ce qu'ils espèrent, c'est le salut de l'humanité, le triomphe du droit, l'avénement de

la justice, fadaises inutiles dont les dévots ne s'occupent pas.

Ce drame est convenablement joué par tous les acteurs; par Raynald, dont la voix est sympathique et franche; par Taillade, qui a peut-être trop accentué le côté mélodramatique de ce personnage de Didier.

Mademoiselle Thuillier, lorsqu'elle était jeune, eût brillamment créé le rôle de Lucie; mais mademoiselle Thuillier a changé de théâtre et ne jouera plus la comédie. C'est une étonnante nouvelle qui a couru cette semaine le monde des arts, qui n'a point été démentie et qui, toute information prise, se trouve vraie : mademoiselle Thuillier entre dans un couvent. Elle s'est faite carmélite à Blois (1), et l'on nous a nommé l'heureux auteur de cette conversion, le R. P. Hyacinthe.

Décidément l'éloquence onctueuse et quasi-parfumée, la phraséologie caressante du prédicateur à la mode ont une influence évidente sur nos actrices en renom. Il paraît que madame Arnould-Plessy ne serait pas non plus fort éloignée du cloître : Célimène éprouverait une certaine démangeaison à finir comme mademoiselle de Lavallière. Je ne sais pourquoi, ou plutôt je sais pourquoi ces conversions ne me touchent point. Il y a là plus d'humour romanesque que de foi véritable, et le désir de se singulariser passe bien avant la soif de croire. Et puis c'est bien là ou jamais le cas de regretter ces grandes comédiennes d'autrefois qui donnaient bravement à leur métier, qu'elles aimaient, toute leur existence, qui ne songeaient à s'amasser ni des rentes ni du respect, et qui, pour effacer ce que les Pères Hyacinthe de leur temps appelaient les souillures du théâtre, ne croyaient pas à la vertu du cilice.

J'aime mieux ces fins — puisqu'il faut finir — des charmeresses du temps passé, demeurant avec le diable-au-corps et le sourire aux lèvres, un sourire dont le temps faisait une grimace! J'aime mieux Sophie Arnould, trop vieille pour l'amour et trop jeune pour la mort, comme elle dit, repassant au coin de l'âtre vide les succès évanouis, fondus comme les neiges d'antan, les acclamations et les adorations passées. « Après avoir allumé tant de feux, écrivait-elle alors, n'avoir pas aujourd'hui de quoi brûler un fagot dans ma cheminée. » Dénoûment et dénûment plus

(1) Elle ne l'est plus (1869).

moraux qu'une conversion, lettres plus instructives qu'un bréviaire! « *Souffrir, puis mourir,* dit elle encore; *la belle chute!* » Eh! parbleu, oui, la chute n'est pas si laide, lorsqu'on peut se dire en tombant comme elle disait: « Après tout, j'ai été une amie dévouée et un honnête homme! »

Mais on ne finit plus ainsi, et Déjazet seule continue la tradition des belles voltairiennes. Le vent est à la dévotion, ou à l'affectation de la dévotion, dans les coulisses comme partout. On prend le voile comme on accepterait un rôle; on va à la messe avec son billet de répétition dans la poche; on a cette dévotion espagnole qui n'est guère indulgente que pour soi-même, et l'on ne saluerait plus sa camarade Sophie Arnould,— qui sera damnée, l'incorrigible!

Quelqu'un a raconté assez indiscrètement que c'était une passion malheureuse qui avait poussé mademoiselle Thuillier au couvent des carmélites de Blois. Il ne nous appartient pas de le savoir. Cette âme inquiète d'artiste vraiment supérieure avait eu d'ailleurs bien de ces hésitations mystiques, de ces emportements religieux, de ces velléités d'ascétisme. Elle avait longtemps voulu, par exemple, se faire protestante, et je me rappelle une époque où elle dévorait les lettres de Calvin avec toute l'ardeur qu'elle pouvait apporter aux discours du P. Hyacinthe ou à la lecture de sainte Thérèse. La morsure mystique existait en elle bien avant la rencontre du prédicateur de Notre-Dame, et l'actrice a abouti au couvent catholique comme elle eût fini par le temple protestant.

A-t-elle fini, d'ailleurs? Ne sort-on pas de ces couvents, en ce temps d'accommodements avec le ciel, et l'abbé Listz ne laisse-t-il point parfois son missel pour le bâton de chef d'orchestre? On n'est jamais guéri, ce me semble, de la maladie du bravo, et sur la soutane de Listz je cherche toujours involontairement le sabre d'honneur que les Hongrois lui ont offert jadis. Si jamais mademoiselle Thuillier reparaissait sur la scène de l'Odéon, le spectacle serait curieux, et qui sait? cet étonnement nouveau n'est pas improbable.

C'est qu'elle aura, dans sa solitude et dans son ombre, cette artiste que nous avons tant applaudie, des moments de lutte et de déchirants retours vers le passé; le démon de l'art est aussi égoïste que le Dieu des cloîtres et ne lâche point ceux qu'il a saisis de sa griffe. Combien de fois, dans

les plaintes de l'orgue ou les soupirs des cantiques, entendra-t-elle comme un écho des bravos d'autrefois! Quels rêves, quels cuisants souvenirs des soirées bouillantes, des clameurs immenses se jetteront entre ses prières, et que de fois les refrains de la *Vie de Bohême* accompagneront les menaces du *Dies iræ*! Elle la frappera, la nostalgie des planches, ce mal rongeant qui s'abat sur l'artiste et le mine et le tue. La femme peut laisser tous les souvenirs au seuil de sa cellule, la comédienne ne secouera jamais l'obsession éternelle de l'art.

Que de triomphes mademoiselle Thuillier essaye d'ensevelir ainsi avec elle! Elle fut une des deux ou trois artistes qui se sont partagé l'héritage de madame Dorval. Charmante et puissante à la fois, elle avait la grâce et l'énergie; sa voix prenait tantôt les tons brisés d'un instrument qui pleure, tantôt les notes ardentes de la passion et du courroux. Elle fut la Petite Fadette de George Sand; elle eût été la Marion Delorme de Victor Hugo. De quel ineffable cachet de tristesse et de souffrance elle avait marqué le rôle de la Mimi de Mürger, qui sera peut-être sa création la plus parfaite!

Comme elle mourait, avec quelle vérité poignante! Je la vois encore étendue dans le fauteuil, ramenant sur elle les plis de son châle, caressant avec des joies d'enfant le manchon qu'on lui mettait entre les mains, et souriant à cette mort si tranquille, si douce, entourée d'amis, elle qui venait de la voir de si près à l'hôpital. Ah! l'hôpital! mademoiselle Thuillier mettait dans ce seul mot des poëmes de terreur et de dégoût. On n'a jamais au théâtre plus profondément exprimé la douleur du pauvre qui meurt seul et de désespoir.

Son dernier rôle, qui n'était pas brillant, fut celui de la *Contagion*. Il eût fallu, pour donner le caractère voulu à cette grande petite dame plus de désinvolture, plus d'insolence, plus d'insouciance que n'en avait mademoiselle Thuillier. Elle regrettait, paraît-il, de finir sa carrière par ce personnage qui n'allait pas à sa nature rêveuse, un peu attristée et quasi-maladive; mais les deux rôles précédents, celui de Carmosine dans la pièce de Musset, celui de mademoiselle de Saint-Geneix dans le *Marquis de Villemer*, avaient été non pas des succès pour elle, mais, je répète le mot, des triomphes.

Il était impossible de mieux exprimer les tortures d'un amour qu'on étouffe, les révoltes d'une honnêteté qu'on soupçonne ou qu'on outrage. Pauvre femme! elle mettait sa vie dans son art et prêtait ses cris aux personnages qu'elle animait ainsi. Elle était de cette race d'artistes que l'inspiration emporte et qu'une crise de nerfs terrasse, comme mademoiselle Fargueil, l'autre soir, dans *Nos Intimes*. Qui ne se souvient des représentations de *Gaëtana* et qui ne revoit mademoiselle Thuillier, après avoir courageusement lutté, s'évanouissant comme écrasée sous les clameurs?

Et maintenant tout est dit, sans doute! Nous avons perdu une femme d'un grand et sympathique talent, une des personnalités de ce théâtre contemporain qui compte les actrices par centaines, mais qui n'a pas dix artistes à citer. Je regrette ce dénoûment, cette détermination inattendue, ce désespoir contre la vie, ce manque d'énergie devant l'âge qui venait, mais qui venait avec des couronnes nouvelles et des succès nouveaux.

Nous y perdons tous, et peut-être mademoiselle Thuillier y perdra-t-elle plus que nous; mais, encore une fois, n'y avait-il pas d'autre moyen de terminer la pièce, et le cinquième acte devait-il finir, comme un roman banal, par cette prise de voile et cette illumination de cierges? Je n'ai garde, en vérité, de pénétrer dans la vie privée des gens, et pourtant je ne puis résister à le dire : pour se consoler des duretés de la vie, des mécomptes de l'art, des ingratitudes ou des déceptions, l'artiste n'avait-elle pas un fils ?— Je l'ai connu, et nous avons ensemble étudié au collége. — Et l'enfant n'a-t-il pas le droit de demander compte à sa mère de cette affection dont elle le sèvre et de cet exil où elle le laisse? Le P. Hyacinthe n'a pas songé à cela.

Hier soir, j'ai entendu au théâtre des Batignolles un acte élégant, *Feu Pantalon*, une opérette, dont un jeune compositeur, M. Sendry, a écrit la musique avec esprit et sentiment. Enfin, le théâtre Beaumarchais vient de donner un drame populaire de M. Henri Augu, les *Rôdeurs de barrières*, qui a complétement réussi. C'est une assez bonne pièce et une très-bonne œuvre.

XXVI

Théâtre-Français : L'anniversaire de Molière. — La *Valise de Molière*, un acte de M. Edouard Fournier. — Un volume de M. Paul Foucher. — Encore *Hernani*.

18 janvier 1868.

La Comédie-Française et l'Odéon ont célébré, cette semaine, le 246e anniversaire de la naissance de Molière. L'Odéon a donné le *Tartufe* et le *Malade imaginaire*, avec la cérémonie ; le Théâtre-Français a joint au *Médecin malgré lui* et au *Misanthrope*, un à-propos en un acte de M. Edouard Fournier et une pièce de vers de M. Marc Bayeux.

Ce n'est pas un mince ouvrage, malgré son peu de volume, que la *Valise de Molière* de M. Fournier, et ce petit acte contient, s'il vous plaît, douze fragments inédits ou peu connus, attribués à Molière avec une certaine vraisemblance. La brochure, que l'auteur fait précéder d'une longue préface explicative et suivre de notes nourries, bourrées de faits, nous apprend d'où viennent ces fragments, nous fait en quelque sorte leur biographie. Il en est que M. Henri de la Garde découvrit chez un libraire d'Avignon et que publia dans le *Journal des Débats* Joseph d'Ortigues ; d'autres que le bibliophile Jacob a dénichés dans les bibliothèques, d'autres enfin que M. Edouard Fournier lui-même a trouvés en furetant çà et là.

Depuis fort longtemps déjà M. Edouard Fournier annonce un volume, qu'on nous dit plein de renseignements nouveaux, sous ce titre : *Molière chez lui*. Il nous en avait donné déjà un avant-goût en publiant le *Roman de Molière*. J'imagine que les morceaux inconnus, qu'il a fort soigneusement encadrés dans sa prose, étaient destinés à ce volume définitif. Et, en réalité, ils eussent été mieux à leur place dans le livre que sur le théâtre. Ils sont fort curieux, je l'avoue, mais, à l'exception d'une scène lestement troussée entre la femme d'un docteur et sa fille de chambre, cela vaut la peine d'être recueilli et d'être lu,

mais cela perd évidemment beaucoup à la représentation. M. Edouard Fournier n'a fait d'ailleurs pour ces fragments de Molière que ce qu'avait fait, en 1682, Champmeslé pour des scènes détachées d'une pièce de Molière que la police ne voulait point laisser jouer. Champmeslé les cousit ensemble, tant bien que mal, et les fit représenter avec succès. Mais alors, — et tout est là, — ce qu'on présentait au public, ce n'était ni des verselets, ni des chansons de Molière, mais les scènes les plus comiques et les meilleures de *Don Juan ou le Festin de Pierre.*

J'aime, au surplus, ces à-propos annuels qui nous font étudier ces hautes figures et les mieux connaître. Il y a deux ou trois ans, M. Alphonse Pagès donnait ainsi, à l'Odéon, un excellent *Molière à Pézénas*. C'était la mise en scène de cette terrible vie de *cabotinage* que mena le grand homme, au hasard des rencontres et des chemins. Quelle vie heurtée, hérissée de difficultés, de désillusions, abreuvée de souffrances, que celle de ces misérables grands hommes ! En est-il un seul parmi nos contemporains qui échangeât volontiers leur gloire contre leur existence ? En est-il un seul capable de ces résignations et de cette ténacité ? Comment purent-ils conserver leur génie dans leur malheur ? Nous abandonnerions volontiers la mêlée après avoir reçu un coup d'épingle ; ils y recevaient sans déserter des coups de poignard.

Pour Molière, elles furent longues, ces années de luttes, d'essais, de tentatives. Quatorze ans ! Après avoir étudié, tout appris : la théologie, la médecine, le droit (Molière s'était fait, dit Grimarest, recevoir avocat), un beau jour, poussé par la vocation, jeté dans l'aventure par le hasard peut-être, — d'autres disent par amour pour la Béjart, et c'est bien là le vraisemblable, — il quitte le Palais, où il ne plaida jamais, pour les planches et les coulisses, qu'il ne devait plus quitter. Le voilà sur l'*Illustre théâtre*, aux fossés de la porte de Nesle. On s'imagine que dès que Molière dut paraître, dès qu'il donna au public ses premiers ouvrages, on l'accueillit, on lui fit fête. Point. Le public est l'éternel avare, et répond presque toujours à celui qui lui demande l'aumône de la renommée : « Bonhomme, vous repasserez ! »

Molière repassa, mais plus tard, je l'ai dit, près de quinze ans après. Et que de souffrances, en ces quinze an-

nées, que de déceptions, toutes les tribulations sinistres de ce que Scarron appelait le Roman comique, la pauvreté à combattre et l'avenir à préparer, les représentations à Bordeaux, en pleine guerre civile, la troupe de Molière chassée par les arquebusades des partisans, les sifflets ici, les injustices là, les mauvais logements, les soirées sans recettes, peut-être les jours sans pain, et, au bout de la route pleine de ronces, Paris dans le rayonnement de sa grandeur!

Il y revint, l'enfant de la halle, et lui aussi dut se sentir joyeux de retrouver son ruisseau de la rue des Vieilles-Etuves. Mais là encore ce n'était ni la gloire, ni la fortune. La foule s'est à la longue habituée à considérer Molière choyé des grands, accueilli à la cour et dînant à la table du roi, où peut-être, malgré les anecdotes et les tableaux, n'a-t-il jamais dîné. Mensonges de la tradition et que l'histoire dément. Cette jeunesse de Molière est singulièrement attristée. Quels efforts pour se faire jour! Les rivalités des théâtres voisins empêchent les journalistes en renom, ceux qui donnaient le ton à la ville, de parler de lui; la *Gazette de France* se taît sur les premières pièces de Molière; Loret, l'homme à la mode, qui rimait l'actualité comme on la *chronique* aujourd'hui, ne cite jamais le nom de l'auteur nouveau, et lorsqu'enfin il l'imprime, au bout de trois ans, à propos de l'*Ecole des femmes*, il l'écrit *Molier*, pendant que Saumaise prétendait et disait que les pièces de ce malheureux *Molier* n'étaient pas même de lui, et qu'il les tirait des manuscrits de Guillot-Gorju, qu'il avait achetés à la veuve du bateleur.

De cette renommée courante et de ce qu'on nommerait aujourd'hui la *réclame*, Molière, d'ailleurs, ne s'inquiétait guère, et ce n'était point la lutte contre le public qui lui donnait cet air d'assombrissement brûlant qu'on lui voit dans le portrait du Louvre. Il savait bien qu'un jour ou l'autre il aurait raison de la foule. Mais l'ennemi qu'il ne pouvait dompter, c'était lui-même, sa mélancolie profonde et cette amertume qu'il devait faire passer dans l'âme d'Alceste. J'aime beaucoup les commentateurs s'acharnant à soutenir que Molière s'inspira, pour cette grande figure d'Alceste, des rudes vertus de M. de Montausier! Molière avait vraiment bien besoin de modèle! Il n'avait, pour peindre le Misanthrope, qu'à étudier sa propre misanthropie.

Mais si jamais la définition de la misanthropie donnée par Béranger a été juste, assurément c'est pour ce misanthrope-là : « La misanthropie, disait le chansonnier, n'est qu'un amour rentre. » Toute la haine de Molière venait, en effet, de son trop-pleiu d'amour qu'il lui fallait refouler au profond de son cœur et laisser s'aigrir, comme une liqueur au fond d'un vase. Aussi, vraiment trouvé-je justes — et touchants après tout — ces hommages officiels rendus à nos grands hommes, ces anniversaires qu'on célèbre, ces dates de naissance que l'on fête comme des victoires du génie humain. Je sais bien qu'une ode lue tous les ans, par un acteur en habit noir devant un buste de plâtre stéariné ne change pas la face du monde et n'ajoute rien à la renommée du mort ; mais il est consolant ce culte du génie, et il n'est pas mauvais que nos grands hommes aient aussi leur calendrier.

Les vers de M. Marc Bayeux, lus par M. Maubant l'autre soir, m'ont paru, s'il faut le dire, un peu nébuleux ; mais l'intention était excellente. M. Bayeux a exprimé cette double idée que le génie est la seule puissance que les révolutions n'atteignent pas, et que le favori du Grand Roi, Molière, est aujourd'hui l'hôte d'un Grand Peuple. Ce n'est plus Louis qui le regarde comme son hôte ; c'est la France.

Il faut bien en venir à la *Valise de Molière*. Voici justement une anecdote que je trouve citée dans un volume de mélanges dramatiques publié par M. Paul Foucher :

« Un jour, allant de Gignac à Montagnac, la valise de Molière se détache de la croupe de son cheval ; une jeune fille qui la voit tomber s'avise de la cacher sous sa jupe. Dès que Molière s'aperçoit de ce qui lui arrive, il retourne en arrière ; la jeune fille lui dit que la valise est tombée plus loin ; le cavalier pique des deux. Aussitôt la villageoise cache la valise dans un fossé et court après le comédien comme pour l'assister dans ses recherches, tandis qu'au contraire c'était pour mieux le fourvoyer. Molière, en racontant la perte de sa valise, disait : Comment voulez-vous qu'il en fût autrement ? Je partais de Gignac, j'étais devant Brignac et j'allais à Montagnac en passant par Lavagnac ; au milieu de tous ces *gnacs* ma valise était perdue. »

Les noms en *gnac*, — ceci dit entre parenthèse — déplaisaient à Molière, c'est un fait. Aussi, n'oublia-t-il point d'affubler de cette terminaison ce malheureux M. de

Pourceaugnac, le plus méchamment berné de tous les gentilshommes limousins, quoique à vrai dire les noms limousins finissent en *ade*, en *aud*, comme Valade, Vergniaud, et point du tout en *ac*, selon la mode gasconne.

Donc, M. Edouard Fournier suppose qu'une autre valise perdue par Molière, non point devant Brignac, mais en pleine forêt de Bondy, contenait, avec des scènes détachées de comédies inachevées, ou de farces comme le *Maître d'école*, les *Docteurs rivaux*, etc., le manuscrit de l'*Imposteur* ou de *Tartufe*. Un certain Cormier, jadis arracheur de dents sur le pont Neuf, présentement impresario et directeur de théâtre en province, a trouvé la valise et fait jouer les pièces sous son nom dans les environs de Paris. Il a en même temps engagé, embauché La Thorillière, Du Croisy, Baron, la troupe de Molière en vacances, qu'il a trouvée faisant les coulisses buissonnières. Molière tombe brusquement parmi ces acteurs, qu'il trouve épelant ses pièces. Le voilà sur la trace de ses manuscrits perdus : il les relit, les fait répéter devant lui, feuillette toutes ces choses jaunies qui lui parlent de son passé. On reprend ensuite l'*Imposteur* au bonhomme Cormier, que La Thorillière et ses compagnons quittent ensemble, et Molière lui offre galamment dans son théâtre une place de moucheur de chandelles, que l'arracheur de dents accepte pour ne point déroger.

Febvre, admirablement grimé, a composé avec un grand bonheur la figure de Molière. C'est la peinture attribuée à Mignard s'animant et parlant. Il a dit avec une vérité poignante les vers d'amour que Molière retrouve et qu'il relit comme on remuerait les cendres brûlantes d'un foyer mal éteint. Mademoiselle Dinah Félix a enlevé avec une grande verve une des scènes inconnues de Molière que M. Fournier a intercalées dans sa pièce de circonstance.

C'est là qu'était, en effet, la nouveauté et l'intérêt de cet à-propos. On offrait à Molière, pour son anniversaire, du Molière inédit. Était-on bien assuré, d'ailleurs, de lui être agréable, et Molière n'avait-il pas condamné d'avance ces fragments en ne les utilisant point ? Mais ce n'est point la question. Les érudits et les curieux sont féroces, et ils vous publieront tout, billets d'amour, couplets de dessert, chansons à boire, comptes de dépenses. Lorsqu'il s'agit de Molière, une telle tâche n'est pas longue, d'ailleurs, et ses au-

tographes ne courent ni les rues ni les vacations. J'avais lu dernièrement je ne sais où, qu'un chercheur venait de découvrir des fragments de la traduction de *Lucrèce* que l'auteur du *Misanthrope* avait entreprise sous l'inspiration de Gassendi. Il n'en était rien, mais M. Fournier, paraît-il, a été plus heureux, et ce sont bien, je le répète, des scènes, des lettres et des vers inédits de Molière qu'il nous a fait écouter.

Je trouve, puisque nous en sommes à ce sujet, d'excellentes pages sur Molière, dans le livre de M. Paul Foucher, *Entre cour et jardin*, dont je parlais tout à l'heure, et de jolies définitions. Par exemple ce trait, à propos d'*Amphitryon* : « Quand le génie daigne n'avoir que de l'esprit, « nous lui en savons gré comme d'une concession qui rend « moins grandes vis-à-vis de lui les distances intellectuelles. « On dirait un souverain qui fait de la popularité. » Le livre tout entier de M. Paul Foucher,— dont le titre : *Entre cour et jardin*, a le grand tort d'être une énigme pour tous ceux qui ne sont pas au fait de l'*argot* du théâtre, — est, au surplus, plein de renseignements, de documents et de jugements.

C'est un choix que le critique dramatique de la *France* a fait de ses meilleures feuilletons, les classant par ordre chronologique, et partant de Corneille pour arriver à Dumanoir ou à madame Saqui. J'ai dit combien ces volumes étaient utiles pour tous ceux qu'intéressent les choses du théâtre. On y retrouve, en effet, l'impression première d'une représentation qui nous a ému, l'écho des bravos éteints et toute cette vie bruyante des théâtres qui change si vite et se modifie du jour au lendemain. Que de noms dans un tel livre ! que de rencontres diverses!

M. Paul Foucher, qui est un dramaturge habile et souvent puissant, qui a remué le public avant de lui façonner le goût, juge les pièces avec une autorité qu'on ne saurait refuser à son expérience ; il compare le présent au passé, évoque les figures disparues, raconte toutes ces grandes soirées que nous ne connaissons que par ouï-dire, la première représentation du *Roi s'amuse*, où Ligier répétait jusqu'à quatre fois des vers que le tumulte empêchait d'entendre, et la première représentation de *Lucrèce*, que l'on appela témérairement la *Lucrèce Borgia* de l'école du bon sens. Çà et là des portraits se détachent, et, après nous avoir esquissé mademoiselle Mars interprétant, à soixante ans, l[illegible]

Lucile du *Bourgeois gentilhomme*, qui en a dix-huit, M. Foucher nous peint Alfred de Musset, son camarade de collége, débutant dans la vie, encore adolescent et déjà inquiet, troublé, le crâne plein de tempêtes sous ses grands cheveux blonds frisés, dejà poëte et déjà, comme dit plus tard Préault, *mademoiselle Byron*.

J'ai tiré grand profit de la lecture de ce livre, dont je suis loin de partager toutes les conclusions, et plus d'une fois, l'ouvrant pour y trouver quelque renseignement, je me laisserai certainement reprendre à en relire quelques pages. Parmi tant de volumes qui paraissent chaque semaine et qui sont à peine bons à parcourir, celui de M. Paul Foucher est excellent à conserver.

XXVII

Théâtre-Français: *Paul Forestier*, pièce en quatre actes, en vers, de M. Emile Augier. — Théâtre du Gymnase : *Le Comte Jacques*, comédie en trois actes, en vers, de M. Ed. Gondinet. — *La Sarabande* (reprise), un acte de M. H. Meilhac.

24 janvier 1868.

Je sors du Théâtre-Français, où l'on vient de nous donner la première représentation de *Paul Forestier*. l'œuvre nouvelle de M. Emile Augier. Il est plus de minuit. Pourtant je veux essayer de démêler en toute hâte, à travers les impressions contraires que m'a causées une pièce vraiment remarquable, mais inégale, un sentiment sincère et net. C'est une habitude qu'il ne faudrait point prendre, à coup sûr. Il serait, je crois, dangereux de juger ainsi, dans cette espèce de fièvre qui suit une soirée passée au théâtre, une œuvre lentement méditée et conçue. La critique y perdrait en sûreté ce que le renseignement y gagnerait en vivacité. Mais une fois n'est pas coutume.

Paul Forestier est une œuvre de passion pure, — je veux dire de simple passion, ne jouons pas sur les mots, — non plus de politique ou de satire comme les dernières pièces de l'auteur. Par un singulier caprice d'artiste, en effet, M. Augier qui avait réussi à faire accepter la comédie

politique et sociale par ce public assez frivole qui est le public contemporain ; M. Augier, l'auteur des *Effrontés*, du *Fils de Giboyer* et de la *Contagion*, abandonne ce filon où, le premier peut-être, il avait mis la pioche, et, au moment où la mine devient si riche, il se plaît à creuser d'un autre côté. On me dit que l'insuccès, — plus apparent que réel en somme, — de la *Contagion*, est pour beaucoup dans cette affaire. Je crois que le triomphe du *Lion amoureux* de Ponsard y est pour bien davantage. « Et moi aussi, se sera dit M. Emile Augier, je suis ardent, je suis passionné, et je parle en vers! » Et brusquement il a abandonné cette prose si nette, si incisive, si hardie, si *scénique*, arme de précision qu'il s'était forgée lui-même, et il a rimé de fort belles et de fort touchantes choses qui eussent gagné à être dites dans notre humble langage de simples mortels.

D'abord, analysons la pièce. Paul Forestier est un jeune peintre de talent qui touche à cette crise décisive où l'artiste et l'homme se retrempent à la fois ou se perdent : moment orageux, vraiment troublé. Le fruit doit se nouer à l'arbre, sous peine de *couler*. M. Augier a dit cela dans un fort beau vers. Chez Paul Forestier, nature hésitante et faible, l'homme peut nuire à l'artiste. C'est le souci de Michel Forestier, le père, un sculpteur et un maître, rude et stoïque compagnon qui a traité la vie comme un bloc de marbre et s'est mesuré avec elle sans faiblir. Avec le double amour de l'artiste et du père, il surveille les mouvements de cette âme, les tâtonnements de ce talent. Depuis quelque temps, Paul lui paraît alangui, affadi. Sa peinture devient molle et ses *figures* sans muscles. « Samson est chauve, Dalila n'est pas loin! »

Une Dalila sans ciseaux, à mon avis, cette Léa de Clerc, et que Samson brisera tout à l'heure. Le père la surprend au moment où elle se glisse furtivement, avec son sourire heureux de femme aimée, dans l'atelier de son fils.

C'est la scène capitale du premier acte et peut-être la meilleure de l'ouvrage. Léa, plaidant sa cause devant le père irrité, parle dévouement, amour, tendresse infinie; Michel répond devoir, sacrifice, éternelle séparation, et nettement il déclare qu'il faut rompre sur-le-champ, éprouver du moins l'amour de Paul par une fuite qu'on n'expli-

quera point et qui peut-être sera la fin de tout. — Mais s'il m'aime toujours, moi absente? — Eh bien! je vous rappellerai.

C'est, on le voit, avec quelques variantes, la fameuse scène de la *Dame aux Camélias*, où le père Duval réclame à Marguerite Gautier le sacrifice de son amour. Mais entre ces situations parallèles, quel abîme! Duval, le père, a certes bien le droit de demander à l'aventurière éprise d'Armand Duval une complète rupture, une fuite sans explication et un dénoûment sans phrases. L'amour d'une dame aux camélias est de ceux qui, prolongés, déshonorent, tuent le corps et l'âme. Mais la Léa de M. Augier est-elle de la race de la courtisane de M. Dumas fils? Si elle a commis une faute, est-ce à Michel Forestier de l'en punir? Mérite-t-elle donc qu'on la jette sans pitié à cette folie qui va tout à l'heure la saisir lorsqu'elle sera seule, abandonnée, comme proscrite, — folie qui fera de cette pauvre femme une femme perdue?

Terrible crise, vraiment! Léa est partie; Paul qui se croit trahi, ne l'a point suivie. Sait-il seulement où elle est? Elle est à Vienne, attendant une lettre de Paris, un mot, l'arrivée de Paul. Rien. Personne. Elle apprend seulement que Paul se marie et qu'il épouse la pupille de Michel Forestier. Alors, pour mettre entre son passé et son avenir un gouffre, un crime, à l'heure même où Paul pénètre dans la chambre nuptiale, Léa se donne, comme elle se suiciderait. Elle se livre à un niais qui la poursuit depuis longtemps de ses soupirs.

Le théâtre n'avait pas, je crois, encore abordé aussi audacieusement de tels détails. Tout est parallèle dans une littérature. Nous avions le roman physiologique, la comédie physiologique devait venir. Elle est venue. Le reste de la pièce (nous y reviendrons à loisir dans notre prochain feuilleton) est la mise en scène singulièrement émouvante et hardie de l'amour de Paul, ranimé par l'infidélité même de Léa. Cette flamme, que Michel Forestier croyait éteinte, se rallume avec une force qui devient de la fureur. Paul oublie sa femme, et court à sa maîtresse; elle le fuit, il la poursuivra. C'est vainement que le père lui barre le chemin et lui dispute la vie de Camille qu'un tel abandon va tuer, ce terrible amour a ressaisi le jeune homme. Il partira. Écrasé par son impuissance, le père ne voit plus que

la femme qui puisse gagner cette suprême partie qu'il a perdue, lui. « Défends-toi, crie-t-il à Camille, c'est avec Léa qu'il veut fuir ! »

Seulement la pauvre Camille est trop faible, — brebis luttant contre une lionne, — elle n'a que ses larmes pour se défendre, ses larmes et sa soif de mourir. Mais c'est assez. Paul s'agenouille, repentant, reconquis. L'aveugle voit, dit le père. Il n'aimera désormais que Camille, et Léa, pour se sacrifier tout à fait, épousera M. de Beaubourg qui l'aime tout de bon, d'un gros amour loyal et simple.

Ce dénoûment a paru froid ; il venait après le grand feu de passion du troisième acte, après cette scène superbe du second acte où la femme abandonnée revendique les droits de la maîtresse devant l'épouse cruelle sans le savoir, cruelle par son bonheur ; on a été légèrement décontenancé. Rien ne peut expliquer d'ailleurs la résignation de Camille, qui n'est plus un enfant, et qui, trompée ainsi, délaissée, doit trouver autre chose que des plaintes de fillette à qui l'on arracherait son jouet. Et comment le public croira-t-il que Paul puisse être arrêté par les pleurnicheries de cette pensionnaire, lui que n'ont pas ému les mâles prières de Michel Forestier ?

Je voudrais mieux expliquer toutes ces objections. J'ai dit déjà ce que je pensais du vers au théâtre, et je le répèterai tout à l'heure en parlant d'une autre pièce que celle de M. Augier. Je dois ajouter que, cette fois, l'auteur de *Gabrielle* et de *Philiberte*, a su donner plus de précision et de force à son rhythme. Ce sont là trop souvent encore des vers allant deux à deux, sagement et d'un pas réglementaire, mais plus souvent aussi ce sont de vaillantes pensées enfermées dans un vers sobre et s'incrustant dans la mémoire.

L'amour comme la guerre a sa chair à canon.

J'en citerais beaucoup de cette force, d'autres d'une tendresse charmante. Le public d'hier les saluait avec soin au passage. Je ne sais au surplus ce que pensera l'autre public, le vrai public, de l'œuvre nouvelle, mais le succès a été complet. Tous les passages scabreux ont passé sans difficulté, mieux que cela, ils ont été fort applaudis Les mollesses seules du dénoûment ont paru faibles. Tant il est vrai que l'on veut avant tout aujourd'hui de la hardiesse

et du nouveau. Elle a bien des défauts, cette comédie, entre toutes ses qualités, mais celles-ci seraient moins brillantes et ceux-là plus saillants qu'un tel accès de passion eût encore sauvé la pièce. Déshabitués que nous sommes de nous sentir émus au théâtre, toute émotion nous saisit, toute fièvre nous stimule. Je préfère de beaucoup les *Lionnes pauvres* et le *Mariage d'Olympe* à *Paul Forestier*, mais il faut reconnaître que dans aucun de ses ouvrages, — certaine scène de la *Contagion* entre Navarette et d'Estrigaud exceptée, — M. Emile Augier n'avait mis une semblable puissance et une telle ardeur.

Mademoiselle Favart a eu les honneurs de la soirée; elle s'est vraiment surpassée. Profondeur de la souffrance, égarement de la colère, désespoir et sacrifice, elle a tout rendu avec cette distinction qui n'exclut point la force et qui est le caractère de son talent. Got malade, ce vaillant Got, a joué bravement; on l'a applaudi comme il le méritait. Cette création de Michel Forestier sera pour lui le pendant de celle de Giboyer père. On n'est pas plus émouvant. J'ai souvent vu Delaunay plus passionné et plus amoureux dans des rôles pourtant moins bouillants que celui de Paul Forestier. Quant à Coquelin, il est simplement parfait, spirituel et balourd, ridicule et touchant tout à la fois dans son rôle de Joconde sans aventures. Madame Victoria Lafontaine est médiocre.

Il était réservé à mademoiselle Delaporte de remporter, en ne quittant point sa chambre de malade, deux victoires en la même semaine : une au Théâtre-Français dans ce rôle de Camille qu'elle devait créer, l'autre au Gymnase dans la pièce de M. Gondinet qu'elle devait jouer aussi.

M. Edmond Gondinet, l'auteur de ce spirituel badinage, — un petit chef-d'œuvre de facile esprit, — *la Cravate blanche*, vient de donner au Gymnase une pièce en trois actes, en vers, qui eût gagné beaucoup, ce me semble, à ne former que deux actes, et même un seul, tout à fait attendrissant alors, et d'une distinction charmante. Mais, semée de détails amusants, ou légèrement émus, cette comédie nouvelle, d'un auteur aimable et déjà aimé, a bien son prix encore. Elle a pour titre le *Comte Jacques*.

Le comte Jacques, on l'a dit, est un peu parent du duc Job. Il est du même tempérament, sinon de la même famille, une âme d'élite, ce comte Jacques, un cœur d'or,

épris de nobles chimères et détestant toute vulgarité. Le duc Job éblouissait de ses qualités brutalement honnêtes tout un cercle bourgeois de banquiers et de notaires, le comte Jacques inquiète, par ses accès de libéralisme, la petite gentilhommière où il est né et qu'il lui a fallu quitter. Il revient de Pologne, au début de la pièce, pour recueillir l'héritage de M. de Prignon, son oncle, mort subitement et sans mettre ordre à ses affaires.

Ce M. de Prignon avait élevé, comme son enfant, en plein château des Prignon, la fille d'un savant tué par l'exil et recueillie en Algérie. Blanche a grandi, elle se croit la fille et l'héritière des Prignon, et déjà les *décavés* de la vie parisienne rôdent autour de ses beaux yeux qu'ils adorent pour ses écus. Un baron de Prangy, ruiné par le trente-et-quarante et le corps de ballet, a déjà prudemment demandé la main de la jeune fille, lorsque le bon Boulnoy, un de ces domestiques de vieille roche qu'on chercherait en vain dans les bureaux de placement, et qu'on rencontre dans les romans de Walter Scott, apprend à mademoiselle Blanche qu'elle ne s'appelle point Blanche de Prignon.

La pauvre fille est anéantie. Etrangère maintenant dans la maison où elle a vingt ans commandé, elle souffre, elle étouffe, elle veut fuir. Cette charité lui pèse, et à Boulnoy, qui lui conseille au moins de revoir, avant de s'éloigner, Jacques de Prignon, elle répond nettement :

Laissez-moi ma fierté, c'est tout ce qui me reste.

Or ce comte Jacques a, lui aussi, appris par Boulnoy que Blanche n'est point sa cousine. Il existe, il le sait, dans les papiers du mort un acte qui constate la naissance de Blanche, à Tunis, d'un proscrit sans famille. Jacques prend simplement ce papier et le brûle, se ruinant lui-même avec volupté. Blanche est bien maintenant l'héritière des Prignon ; elle épousera M. de Prangy, et le soldat d'aventure, une fois de plus, ira courir le monde en don Quichotte de l'idée. Mais déjà M. de Prangy, averti de la pauvreté de Blanche a, non point repris sa parole, mais sollicité qu'on la lui rendît, et Blanche est libre d'aimer celui qui n'est pas son cousin, mais qui du moins sera son mari.

C'est là tout, et, encore une fois, tout cela eût certaine-

ment gagné à être condensé en un acte ou deux. Telle qu'elle est, cette agréable comédie mérite l'attention qu'on ne manquera pas de lui accorder. Il y aurait bien quelques critiques à faire. M. Gondinet, par exemple, en adoptant l'alexandrin pour sa pièce, s'est volontairement condamné à rimer, à scander de petits détails sans importance. Quelle nécessité de faire parler M. Boulnoy en vers? Je n'admets, au théâtre, le vers récité par des gens en habit noir que lorsque la passion déborde, — comme la musique intervient lorsque la parole est impuissante à rendre les sentiments, — ou, je suppose, dans de certaines fantaisies ailées ou coquettement spirituelles, comme telles comédies capricieuses. Encore Marivaux et Musset, qui ne détestaient point la fantaisie, ont-ils trouvé le moyen de ciseler leurs caprices le plus délicatement du monde, et sans avoir recours au vers. Lorsque le vers n'est pas un ballon qui vous enlève, il est (passez-moi l'expression) un boulet qu'on s'attache volontairement aux pieds.

Au reste, je ne dis pas cela précisément pour le *Comte Jacques*, de M. Edmond Gondinet. qui est la pièce d'un homme d'esprit et d'un écrivain doublement élégant dans le langage et dans la conception de son sujet. Voilà une comédie,en effet, du meilleur ton, et qui peut-être, par cela même, perd un peu de son relief. C'est un honnête et charmant ouvrage, où l'amour parle correctement un langage adouci, où le trait s'enchâsse dans un vers facile, sans effort et sans grimace, où, si l'on veut, une petite larme se mêle agréablement au sourire. On a vu un peu partout déjà ces aimables ou ridicules personnages, l'héritier dépossédé, l'émigré modifié depuis les Ordonnances, le valet fidèle et le paladin désintéressé, mais ils ont fait plaisir (un plaisir qui s'émousse) à être revus. Un joli détail est celui de ce mari, timide devant sa femme, qui lui envoie en cachette des colliers d'émeraude, des bouquets de lilas, et passe les nuits sous ses fenêtres en amoureux transi.

Il n'a manqué que mademoiselle Delaporte pour que la pièce de M. Gondinet, qui a réussi, fût un très-vif succès. Je n'étonnerai personne en disant que mademoiselle Massin, qu'on avait chargée — et surchargée — du principal rôle, est tout à fait insuffisante. Il y a quelque chose d'héroïque dans la chevaleresque fille qui, dépossédée de la fortune des Frignon, veut aller demander sa vie au travail de ses mains,

et cette jolie mademoiselle Massin, toute souriante et étonnée, n'a vraiment pas l'air d'une héroïne de cette trempe.

Le public, qui lui sait gré d'être jeune et gracieuse, l'a applaudie, l'autre soir, avec une vivacité excessive. Il y a certainement loin déjà du temps où mademoiselle Massin jouait les petits bouts de rôles du Palais-Royal. Mais il ne vaudrait point la peine d'être une artiste comme mademoiselle Delaporte, si une camarade, parce qu'elle a le visage agréable, pouvait jouer vos rôles sans plus d'efforts et au pied levé. Mademoiselle Massin a gentiment récité son rôle plutôt qu'elle ne l'a joué, et, pour être tout à fait juste, elle l'a chantonné plutôt qu'elle ne l'a récité.

Que M. Gondinet n'a-t-il attendu la guérison de mademoiselle Delaporte! Peut-être ne le pouvait-il pas. Ce devrait être une règle pour les auteurs de n'accepter définitivement que les acteurs à qui les rôles sont tout d'abord destinés. Au Gymnase, justement à l'heure où cependant il n'avait point l'autorité qu'il a conquise, M. Victorien Sardou apporta le manuscrit d'une pièce dont le principal rôle était écrit pour Rose Chéri Il s'agissait des *Femmes fortes*, et M. Sardou venait de faire jouer les *Pattes de mouche*. Rose Chéri était malade; M. Montigny proposa, pour la remplacer, mademoiselle Victoria, qui était cependant déjà en pleine réputation. M. Sardou n'hésita pas, il reprit sa pièce, la porta tout droit au Vaudeville et donna le rôle à mademoiselle Fargueil.

Landrol et Blaisot sont amusants, et Pierre Berton a joué, avec sa distinction habituelle et beaucoup de sentiment et d'émotion, le rôle du comte Jacques.

Le Gymnase, l'autre soir, faisait suivre le *Comte Jacques* d'une petite pièce de H Meilhac, la *Sarabande*, que je ne connaissais point, quoiqu'elle ait dix ans de date. Je crois bien que ce fut le début de l'auteur. Il y a là déjà cet esprit parisien, — parisien de salon et de boudoir, — d'une trempe fine et d'une i mordante ironie qu'on a retrouvé dans l'*Autographe*, dans les *Curieuses*, dans ces petites comédies en un acte où Meilhac excelle. C'est charmant. Et qu'y a-t-il pourtant? Une actrice des Variétés, Caprice, veut s'amuser d'un diplomate, un homme grave, un homme d'État, qui méprise Richelieu parce que le cardinal a dansé devant Anne d'Autriche la fameuse sarabande que vous savez. Elle lui fera danser aussi sa sara-

bande. Elle doit reprendre le rôle d'une camarade malade; il lui faut quelqu'un qui la fasse répéter. — Bah! pourquoi pas moi? dit le haut personnage. — Et le voilà, la brochure à la main, interprétant le rôle que jouera tout à l'heure un cabotin assis, pour le moment, au café du théâtre. Il chante le couplet, danse le ballet et s'habille en Turc. A demain les affaires sérieuses! Le cardinal de Richelieu est dépassé et pour un peu la sarabande deviendrait cancan.

On croirait voir ce sénateur de la *Venise sauvée,* de Thomas Othway, qui sautille, gambade, ricane, grimace, et fait le petit chien pour attendrir la courtisane Aquilina: « Ouah! ouah! rro! rroo! ma petite Lina, Aquilina, Qui-« lina, parb'eu je vais happer tes mollets!... Ouah! ouah! « Je suis sénateur! »

Derval est fort amusant dans ce rôle de diplomate qui jette les papiers de l'État par-dessus les moulins. Une jeune fille que nous n'avions vue qu'au second plan, mademoiselle Magnier, en dépit de sa voix qu'il lui faudra corriger, a joué avec mordant, avec esprit et verdeur, ce rôle de Caprice, qui demande une certaine allure.

XXVIII

Théâtre-Français : *Paul Forestier*, par M. Émile Augier.

3 février 1868.

Il est bien entendu qu'aujourd'hui encore nous parlerons de *Paul Forestier*.

Je ne crois pas que jamais pièce de M. Émile Augier ait soulevé autant de discussions que cette dernière œuvre. Je l'ai, ce me semble, suffisamment analysée l'autre jour, pour que nous puissions, cette fois, en mesurer la portée à notre aise.

La critique, on a pu le voir, s'est montrée favorable, enthousiaste même, et n'a risqué de minces restrictions qu'avec une certaine timidité. Je parle, bien entendu, de la critique imprimée, qui n'est pas toute la critique. Il y a encore, en effet, une critique parlée, — critique des couloirs,

qui s'exerce avec exagération ou avec réticences, pendant la première représentation, critique des salons, causerie du lendemain, lorsqu'enfin la pièce est jouée, — et cette critique là a bien son prix, car elle se pique parfois de hardiesse.

Le propos courant, je dois l'avouer, a été plus sévère pour M. Émile Augier que le feuilleton. Non pas que cette sous-critique, — pour lui trouver un nom, — ait nié le moins du monde l'incontestable puissance de plusieurs parties de la pièce et en particulier la virilité du troisième acte, qui est admirable, mais elle a sévèrement passé au crible, comme nous allons le faire en toute liberté, la tendance générale, et, pour tout dire, le côté moral de l'œuvre. Et, ma foi, *Paul Forestier* y a perdu.

Je m'inquiéterai donc peu du mérite littéraire de *Paul Forestier*. Lorsque la brochure sera mise en vente il nous sera facile de revenir sur les qualités de cette versification inégale, sans doute, mais souvent magistrale et où des vers cornéliens font, tout à coup, leur trouée éclatante dans des tirades modestement rimées. Ce sera même une curiosité que cet examen, et nous verrons alors quelle langue poétique bizarre, mais singulièrement éloquente, et moderne jusqu'à l'excès, s'est composée M. Émile Augier.

Son sculpteur, par exemple, trouve le moyen d'unir le grand style d'un don Sanche membre de l'Institut, à l'argot railleur d'un peintre d'atelier. Cela cause même de prime-abord une certaine surprise d'entendre les alexandrins se terminer par quelque « *blagueur!* » ou « *crétin!* » Et l'on est un moment aussi déconcerté que si par exemple le Cid récitait ses exploits sur un air d'Offenbach.

Mais on n'en est pas encore arrivé à discuter le style. Tenons-nous-en donc à la pièce même, à l'action, au drame, et recherchons, toute réflexion faite, quelle est l'impression produite sur le public par *Paul Forestier*. Je ne parle point du succès, bien et dûment constaté par les représentations qui ont suivi cette fiévreuse soirée de samedi dernier.

Je crois, pour mon compte, que la majorité du public a pris parti pour Léa contre Michel Forestier, et pour la maîtresse contre l'épouse. Voilà un singulier résultat que M. Émile Augier n'avait peut-être point prévu! Dans ce duel entre la sagesse et la passion — qui sera éternellement mis à la scène, car la faiblesse humaine le rend éter-

nel, — cette fois, par une rencontre étonnante, c'est la raison ou plutôt la vérité qui paraît odieuse.

L'honnête femme semble si médiocrement intéressante devant la femme perdue, que son amour ne touche point. Le stoïcisme est si maladroit; qu'il devient cruauté; l'affection paternelle est si aveugle, qu'elle ressemble à de l'entêtement, l'adultère est si cruellement puni, toute faute est si douloureusement expiée, qu'on oublie les souillures pour ne plus voir que les souffrances. C'est qu'en vérité il est difficile d'imaginer une femme condamnée avec plus de rigueur que cette Léa de Clerc qu'on arrache à son amant, qu'on livre à l'égarement de son désespoir, et qui, pour toute alternative, n'a en fin de compte qu'à épouser un sot, lequel connaît ses faiblesses et les lui reprochera peut-être un jour. Je voudrais bien savoir quel nom on donnerait à un homme, à un père, fût-il taillé dans le bloc romain, comme Forestier le sculpteur, qui, dans la vie réelle, aurait fait à une telle femme un pareil sort?

M. Augier, en effet, traite cette Léa comme personne ne traiterait une courtisane. Michel Forestier la nomme tantôt *cette femme*, tantôt *cette malheureuse*, je crois même *cette misérable*. Je comprends qu'on soit sans pitié pour l'*Aventurière* où pour une Olympe Tavernier, qui n'a d'autre souffrance au cœur que la « nostalgie de la boue » d'où elle est sortie, et j'ai applaudi au coup de pistolet qui la tue; mais le mariage de Léa avec Beaubourg est aussi cruel qu'un meurtre.

Léa de Clerc, quelle que soit sa dègradation, n'a vraiment pas mérité tout ce mépris et toute cette haine. Et si l'on a de la pitié pour une pécheresse, que faut-il donc éprouver pour une noble femme que la vie a brisée, qu'ont emportée et affolée le malheur et la passion?

Aussi bien, et encore une fois, est-ce une chose incontestable que l'auteur, en défendant de la sorte la famille et la morale, va précisément contre le but qu'il s'était offert. La femme que l'on chasse au premier acte, que l'on insulte au troisième, qui se sacrifie au dénoûment, est, dans ce groupe illogique ou inconstant des Forestier, le *seul* être que l'on aime. Sa faute est, je le répète, énorme, elle a été trouvée impardonnable par bien des spectateurs, inexplicable par d'autres; par d'autres, elle a été jugée pour ce qu'elle est, j'entends un suicide moral et une déchéance

que la malheureuse s'inflige à elle-même. On me définissait hier très-exactement cette Léa de Clerc se donnant ainsi à M. de Beaubourg : — C'est une femme qui n'a pas eu le courage de mourir.

A cela, quelques-uns ont fait cette objection, très-sage en apparence, très-injuste au fond: puisque, à l'heure même où Paul Forestier épouse Camille, Léa s'abandonne ainsi, à peu près comme on a vu des femmes se suicider à l'heure même où leur amant montait à l'échafaud, elle se serait donc livrée au premier venu si M. de Beaubourg ne se fût point trouvé à Vienne, et si fantaisie lui avait pris de voyager en Italie et non en Autriche?

Eh bien! je répondrai que non; une femme telle que M. Augier nous a présenté Léa peut succomber, donner suite à son dessein, ou à sa folie, fût-elle infâme, mais seulement s'il se rencontre sur son chemin un complice, et si elle a contre elle ce *coup de pouce* du hasard qui se trouve souvent au fond de tous les crimes. Au contraire, que Beaubourg soit absent; et seule alors, l'œil sur la pendule, étouffant son cœur, l'abandonnée et la proscrite écoutera sonner l'heure qui devait marquer sa chute et qui ne marquera que sa douleur. Et, le lendemain, — si elle survit, — elle n'aura plus que du mépris pour celui qui lui avait juré son amour. Voilà la vérité stricte.

Il y a un peu de fatalité, avouons-le, dans la faute de Léa ! Le démon des voyages a bien servi M. de Beaubourg et cela encore absout la pauvre femme. C'est Schiller, si j'ai bonne mémoire, qui prétend que nous avons tous en nous, même les meilleurs, un mauvais génie qui, à une certaine heure de la vie, à un moment donné, ferait de nous, si nous l'écoutions, des misérables ou des lâches. Ce mauvais génie-là a prêté son porte-voix à M. de Beaubourg, mais volontiers j'assurerais qu'il n'eût pas pu le confier à un autre.

Disons en passant que cette situation, qui pouvait certes bien entraîner la chute de la pièce, et qui, puisqu'on l'a acceptée, en fera le succès, est neuve au théâtre, sans doute, mais non pas en littérature. Je la connaissais depuis longtemps pour l'avoir rencontrée dans un des romans de la jeunesse de M. Alexandre Dumas fils, romans beaucoup trop oubliés à mon sens. Dans la *Vie à vingt ans*, une femme abandonnée met, elle aussi, un nouvel amant entre

son amour dédaigné et celui qui le dédaigne. Et si la lutte entre Camille et Léa fait songer la *Vieille Maîtresse* de J. Barbey d'Aurevilly lequel, peut-être à cause de cela, n'a pas été tendre pour *Paul Forestier*), la scène du premier acte, où Michel Forestier ordonne à Léa de quitter Paris, n'était pas plus neuve. M. Augier, il est vrai, l'a rajeunie par une série de traits d'une honnêteté pour ainsi dire vibrante et qui ont fait tressaillir les spectateurs, peu habitués à ce ferme et austère langage. Mais hélas! — j'y reviens — quelle austérité mal placée!

En vérité, non, ce père n'a point le droit de se jeter ainsi dans les amours de son fils, et de les briser parce qu'ils dérangent ses propres desseins. Il y a de l'étroitesse dans sa grandeur; sous ses beaux sentim nts, qui nous ont ému tout d'abord, on retrouverait facilement de l'égoïsme. Lorsqu'il supplie Paul Forestier, au nom de l'art, de quitter à jamais Léa, il songe avant tout, on le sent bien, à Camille, dont il veut assurer le bonheur, et c'est encore la mère de Camille, une vieille passion qu'il s'est jadis arrachée du cœur, qu'il aime en aimant cette enfant. Jeune, il a sacrifié à son fils la femme qu'il aimait. Vieux, il demande à ce fils le sacrifice de la femme qu'aime Paul Forestier. C'est de l'usure, cela, à bien prendre; et quelle que soit la cruauté avec laquelle ce faible et violent Paul Forestier traite son père au quatrième acte, l'enfant a presque le droit d'être aussi âpre et amer, car le sculpteur lui a comme repris cette existence qu'il lui avait donnée.

Et si le père a le droit d'ordonner lorsqu'il parle à Paul, sa sévérité devient dureté, son puritanisme se fait injustice lorsqu'il s'adresse à Léa de Clerc. Lui-même il reconnaît que Léa peut jusqu'à un certain point disposer d'elle-même; le mari qne ses parents lui ont donné a ab ndonné la pauvre femme. Elle n'est donc coupable que d'amour; et c'est pour la punir de cet amour-là que ce père lui demande de s'éloigner, de quitter son fils; il ne veut pas entendre le cri sincère de Léa, qui lui répond: « Laissez-moi l'aimer. Je sais bien que ces sortes d'amours portent en eux-mêmes leurs dissolvants; mais je n'ai point rêvé la passion éternelle; je ne vous demande qu'une affection passagère, et, plus tard, je me contenterai avec les fleurs fanées de ce cher passé! »

A ces paroles de Léa, que pourrait répondre Michel Fo-

restier? Son fils aime-t-il une honnête femme, oui ou non? Cet amour est-il de ceux qui souillent un cœur, y laissant leurs souvenirs comme des impuretés? Certes, non. Mais voici l'objection : Forestier, le père, est un artiste et ne voit pas seulement l'homme, mais l'artiste aussi, dans son fils. Le talent de Paul Forestier (qui, entre parenthèse, peint un Milon de Crotone en 1868), décline, sa touche se fait molle, sa couleur perd de son accent. Soit. En accuserez-vous donc Léa? Est-ce une Dalila, cette femme qui, pour tout autre que Paul Forestier, serait une confidente et comme une muse? Si le pinceau du peintre est moins vigoureux, c'est que la nature indécise et débile du jeune homme ne permet pas à l'artiste de dégager enfin sa personnalité.

Qu'est-ce donc, en effet, que ce Paul Forestier, faible jouet entre les mains de la passion, enfant à qui l'on enlève sa maîtresse comme on lui enlèverait un hochet, et qui ne la regrette que lorsqu'il la revoit au bras d'un autre? Qu'est-ce que cette nature hésitante, inconstante et malléable, qui va du caprice à la frénésie, emportée, saccadée, sans règles fixes? Qu'est-ce que cet homme, épousant, au lendemain du départ de sa maîtresse, une femme qu'il n'aime pas, quittant Camille pour Léa, n'ayant d'énergie que pour la révolte ou pour l'insulte, injuriant la femme qui l'a aimé et prêt à repousser l'homme qui l'a élevé, repris tout à coup d'une passion folle pour l'amour passé, puis, non moins brusquement, revenant à Camille, et non point parce que la jeune femme l'a ressaisi par un cri, par un de ces mots qui transforment un être, — mais simplement parce que cette enfant pleure et menace de se jeter au prochain ruisseau, comme un Ophélie de pensionnat?

Et celui-là est un artiste! Et c'est parce que la peinture de ce faux amoureux, de ce faux inspiré s'affadit, que vous lui sacrifiez une femme comme Léa de Clerc! Et vous nous présentez ce caractère à demi effacé, pourquoi? pour proclamer que l'artiste doit vivre chaste, enchaîné à son foyer, le cœur fermé à toute autre passion qu'à ce grand et saint amour de la paternité? Je vous réponds bien que Paul Forestier peut, à son gré, épouser Camille ou suivre Léa; marié ou non, il ne sera jamais qu'une de ces natures incomplètes qui n'ont que la vision du beau et qui l'entrevoient sans pouvoir l'embrasser. Il créera par soubresauts,

comme il aime, il sera de ces artistes nerveux et inégaux qui s'écrient : Je prendrai mon vol demain, — et dont les ailes demeurent à jamais fermées. En vérité et à tout prendre, l'influence intelligente de Léa vaudrait mieux à ce faible cerveau que le voisinage assoupissant de Camille.

Je me garderais bien, certes, de proclamer, comme plusieurs l'ont fait, que l'artiste ne peut respirer à l'aise dans la tiède atmosphère doucement parfumée du mariage, et qu'il lui faut le libre espace, la fougue, l'orage, l'aventureuse existence des chercheurs de hasard. Non. L'artiste est assez volontiers disposé à se passer de devoirs et à ne suivre que ses caprices pour qu'on lui rappelle le plus possible les dures vérités de la vie. L'homme ne vit point sans foyer ; le cœur bat moins vite si son battement n'a pas d'écho dans une autre poitrine. Ce qui fait la grandeur, le charme ou la souffrance du mariage, c'est qu'il ajoute, en somme, une fibre nouvelle à ce cœur-là.

Si l'homme qui vit seul, le savant voué à l'âpre recherche, peut découvrir toutes les vérités, il ne peut ressentir toutes les joies. Il me semble que l'homme qui meurt sans avoir été mari et père, quelle que soit son existence, d'ailleurs, n'a vécu qu'à demi. Que de voluptés et que de chères douleurs (car la douleur aussi nous fait vivre) lui ont été inconnues ! Il aura passé comme ces insoucieux qui, dans un voyage, laissent de côte certaines villes où les attendaient bien des surprises. Et peut-être a-t-il, lui aussi, laissé de côté, négligé, et *brûlé* le bonheur.

Tous les raisonnements du monde en faveur du mariage, de la famille, et de ce que les plaisants appelle la « muse du pot-au-feu » ne vaudront au surplus jamais un peu de statistique. Comparez les chiffres des décès des célibataires et de ceux des gens mariés ! Sur cent la différence est grande en faveur de Sganarelle contre don Juan. Comme les vieux garçons payent leur liberté ! Quel plaidoyer en faveur du mariage que ce plaidoyer de la mort !

Mais reste à savoir si cette regle ne peut subir d'exceptions, si l'artiste, en particulier, doit renoncer à la passion qu'il a pour mission de peindre ou d'exprimer, et cela pour le simple devoir de subir la loi commune.

Oui, assurément, le mariage vaut mieux que le célibat. Le calme vaut mieux que la passion. Et pourtant, que de cas où la folie est la vraie sagesse. Shakespeare,

épargné par la vie, Shakespeare heureux au lieu d'être torturé par cette femme que ses sonnets d'amour nous font haïr, Shakespeare souriant eût-il écrit *Hamlet*, eût-il exprimé la souffrance de Roméo, le désespoir du roi Lear ; en un mot serait-il Shakespeare ? Que d'autres répondent. Moi, je cherche et je vois dans la vie de chacun de ces hommes, dont les noms nous accablent, une passion toujours et presque une souffrance.

M. F. Magnard, mettant en regard les jugements divers portés sur *Paul Forestier*, demandait justement à quelqu'un d'entre nous de traiter cette question de la chasteté de l'artiste. A la vérité, la réponse ne peut avoir rien d'absolu. Michel-Ange vit en solitaire, sombre et seul, les yeux fixés sur Victoria Colonna qu'il aimera de loin ; Raphaël puise une partie de son génie dans cet amour pour la Fornarina, qui le tuera.

L'un et l'autre ont raison selon la logique de leur génie. Mais il faut une flamme à l'artiste, torche d'incendie ou lampe de travail. Beato Angelico lui-même, le moine plein de foi qui entrevoyait la Vierge du fond de son couvent florentin, Beato avait une passion au cœur, et le frère Filippo Lippi s'enfuyait de son couvent avec la femme qui lui avait servi de modèle pour ses madones. Voilà pour la passion.

Voici pour le devoir. Regardez, après ces artistes italiens, nos braves artistes du XVIIIe siècle (je ne parle ici que des peintres, puisque Paul Forestier tient un pinceau) ; ce sont de bons bourgeois, emmitouflés dans leur robe de chambre, peignant au coin du feu, pendant que la bouilloire chante sa symphonie du comfort : ils ont sur le nez des lunettes, et sur la tête des bonnets de nuit ; braves gens qui tiennent soigneusement, comme Joseph Vernet, leur livre de dépense, qu'ils appellent leur *livre de raison*, et où toute leur honnête vie est notée, réglée dans sa simplité touchante, et vieillissent en souriant à leur compagne, comme le bonhomme Chardin à madame Chardin, dans la peinture mmortelle que le peintre a signée lui-même.

Les uns et les autres, à des rangs divers, étaient cependant des artistes, ce qui prouve bien qu'en pareille matière chacun agit comme il l'entend. Byron, marié, est perdu ; Alfred de Musset, marié, eût peut-être été sauvé. Le fond de tout, c'est qu'on ne saurait vraiment, dans une

telle question, ériger en principe un axiome pour ou contre. La vie ne se régente point par des maximes toutes faites, et sous peine de nous égarer, il faut prendre en considération les amendements que nous apporte le courant des choses.

Il semblerait vraiment, d'ailleurs, que M. Augier ait voulu prouver que lorsqu'on touche à l'absolu, il faut y toucher prudemment, crainte de s'y blesser. Son sculpteur Forestier tue Léa moralement, il met Camille à deux pas de la mort et trouble si profondément le cœur de Paul, que le calme n'est plus possible. Je ne le crois pas du moins, et Camille serait ma sœur qu'en vérité je serais assez anxieux de la savoir mariée à une tête aussi faible et à une âme aussi ondoyante.

Encore cet imprudent Forestier fait-il épouser Camille à son fils deux ou trois mois seulement après le départ de Léa ! En dépit de ses cheveux blancs, il connaît donc bien peu la vie pour croire ainsi que la plaie puisse être déjà cicatrisée ! Mais en supposant — ce que je nie — qu'il eût le droit d'exiger de Léa ce que le père Duval devait, lui, exiger de Marguerite Gautier (pour revenir à notre comparaison de la *Dame aux Camélias*), ne devait-il point prendre soin de ne pas briser cette union, mais de la rompre au contraire avec d'infinies précautions ?

Le temps eût passé, la chère image de Léa se fût comme fondue dans le souvenir, et, peu à peu, vivant à côté de Camille, Paul eût apprécié la jeune fille, — cette tendresse, cette jeunesse, cette chasteté, comme il la nomme, — et l'aimant tout à fait, il l'eût épousée enfin. — Je ne vois, au contraire, après tant de traverses, que deux mauvais mariages au bout du drame : — celui de Paul et de Camille, celui de Léa et de Beaubourg. Le vieux Forestier est bien avancé !

Je répète en finissant ce que j'ai dit au début de ce feuilleton : nous parlerons du style une autre fois. Je puis cependant le définir d'un mot : c'est le style de *Gabrielle* qui a pris le mors aux dents.

XXIX

Théâtre de l'Ambigu : *le Crime de Faverne,* drame en cinq actes. par MM. Théodore Barrière et Léon Beauvallet. — Frédérick Lemaître. — Théâtre du Palais-Royal : *le Papa d'un prix d'honneur,* vaudeville en quatre actes, par MM. E. Labiche et Théodore Barrière.

1) février 1868.

M. Théodore Barrière nous a donné, le même soir, à la même heure, deux pièces différentes, un drame à l'Ambigu, un vaudeville au Palais-Royal. La critique s'est partagé de son mieux ce double butin. Ce n'était pas à dessein, sans doute, que l'auteur nous offrait ainsi cette première représentation en partie double; mais on pourrait croire vraiment qu'il a voulu, pour cette fois, appliquer le fameux axiome : *Diviser pour régner.*

Le drame, par extraordinaire, l'a emporté sur la comédie. Le *Papa d'un prix d'honneur*, au Palais-Royal, est un demi-succès, qui, d'ailleurs, a bien son mérite; le *Crime de Faverne*, à l'Ambigu, aura été, pendant un moment, et grâce à Frédérick, comme un triomphe.

C'est un drame de cour d'assises, le titre l'indique bien assez. Point de gendarmes, il est vrai, ni de juges, et le procureur du roi ne requiert, cette fois, que dans la vie privée et pour son propre compte. Mais il y a, comme il convient, un bel empoisonnement sur la scène et un ou deux meurtres dans la coulisse. On m'avait dit que la pièce n'était pas sans rapport avec un roman judiciaire que M. Armand de Pontmartin a fait l'an dernier, en collaboration avec M. Frédéric Béchard, *les Corbeaux du Gévaudan*, un entraînant et saisissant récit que nous retrouverons sans aucun doute au théâtre, les auteurs découpant leurs émouvants feuilletons et prenant leur dialogue dans le volume. Il n'en était rien.

Les *Corbeaux du Gévaudan* ont leur originalité; le *Crime de Faverne* a la sienne. Les premiers actes, il est vrai, sont — comment dirai-je? — un peu banals, et se traînent dans les sentiers de tous les mélodrames, sentiers

défoncés depuis vingt ans par les larmes des spectateurs comme des terrains détrempés par les pluies. Mais, au milieu d'une intrigue qui semble vulgaire, certaines audaces, telles scènes vraiment supérieures et largement traitées apparaissent, brisant le cadre où on les a enfermées.

Je trouve, par exemple, au dernier acte une situation d'une rare énergie. Un mari, procureur du roi, est poussé par la clameur publique à interroger sa femme, que l'on accuse d'avoir empoisonné un homme.

Cet homme était son amant. Un soir, il a bu par mégarde, chez elle, quelques gouttes d'acide prussique qu'un misérable avait versées, pour se venger d'elle, dans un verre d'eau. Le procureur du roi pose, pour la forme, quelques questions à sa femme, qu'il adore et qu'il ne saurait, sans se croire absurde, soupçonner d'un assassinat. Il sourit en traitant, par plaisanterie, sa femme en coupable. Mais peu à peu, à chacune de ces questions, elle se trouble, elle répond en balbutiant, elle se reprend, elle ment, elle se convainc elle-même de mensonge. Le mari est stupéfait, il croit à un accès de démence ou de fièvre. Il pousse plus avant l'interrogatoire et il découvre que sa femme n'a pas empoisonné M. de Faverne, mais qu'elle était sa maîtresse.

Un chiffon de papier, retrouvé par lui, lui dénonce la trahison. Il le tient, ce papier. Il n'a qu'à le montrer pour prouver que sa femme est innocente, mais c'est proclamer en même temps son déshonneur. Cette femme est empoisonneuse ou adultère ! — Eh bien, s'écrie le mari, elle sera empoisonneuse. Il n'oserait la tuer de sa propre main, mais il détruit la seule preuve d'innocence. Convaincue de crime, l'épouse conpable ira s'asseoir sur le banc des assassins. La punition serait cruelle, mais, comme on pense bien, le mari pardonne. Son amour conjugal se fait pitié paternelle. — Un père, dit-il, peut pardonner.

On le voit, ce mélodrame a ses côtés remarquables. Mais il devra son succès moins à ces hardiesses ou à ces nouveautés qu'à Frédérick Lemaître, cet admirable Frédérick qui, depuis bien longtemps, ne s'était élevé à une telle hauteur d'émotion. L'autre soir, tous les acteurs de Paris, qui ne jouaient point de rôle dans leurs théâtres, étaient venus entendre l'artiste qui est aujourd'hui ce qu'il était hier, le grand maître de l'art dramatique. Chacune de ses

créations est un modèle pour tous ces nouveaux venus qui n'étudient guère. Ils le regardent comme il regardait lui-même Kemble, qui influa un moment sur son talent. Non que Kemble ait été son maître. Les hommes comme Frédérick n'ont point de maître, ou plutôt ils en ont un — la nature !

Ce qui fait la puissance de Frédérick, c'est son continuel souci de la vérité, vérité dans la passion, vérité dans le comique ou dans la grandeur. Pas un de ces grands gestes d'une emphase si étonnante qui n'ait été étudié et comme copié sur nature. C'est un génie dramatique né, non pas tout armé, comme Minerve sortit du cerveau de Jupiter, mais progressivement si l'on peut dire, et qui s'est formé de toutes les douleurs et de toutes les fièvres qu'il a ressenties, de tous les drames vivants — j'entends les drames de la vie — qu'il a coudoyés.

Il n'a pas eu d'autre professeur, en effet, que la vie. Son Conservatoire à lui, c'est la rue ou le salon, partout où le choc des amours ou des haines fait jaillir les passions comme des éclairs. On m'a raconté qu'un jour Lafontaine, qui vient de jouer le *Misanthrope* à la Comédie-Française avec grand succès, et qui admire profondément, jusqu'à l'idolâtrie, Frédérick Lemaître, alla trouver le vieux maître et lui demanda des conseils.

— Et quels conseils voulez-vous que je vous donne? dit Frédérick. Le premier passant venu, s'il est joyeux ou s'il est triste, et pourvu qu'il ressente sa tristesse ou sa joie, vous les donnera meilleurs que les miens.

— Mais encore...

— Nous autres artistes, nous n'avons trouvé qu'un seul maître, notre propre cœur. Voyons, reprit Frédérick, vous voulez que je vous donne une leçon, soit, va pour la leçon. Eh bien, vous rentrez chez vous, satisfait, après un bonne soirée, un dîner d'amis, peu importe; vous montez l'escalier en souriant d'avance à votre femme qui vous attend les bras ouverts, avec le baiser d'habitude. Vous poussez la porte, vous entrez, votre femme n'est plus là; vous cherchez, vous trouvez sur un meuble une lettre où elle vous dit qu'elle vous a quitté, qu'elle ne reviendra plus, que vous ne saurez jamais où elle s'est enfuie. Voilà une situation. Comment la rendrez-vous? Allez! j'écoute.

Et Frédérick Lemaître, assis, regardait M. Lafontaine

un peu hésitant et d'ailleurs assez ému devant le grand artiste. Peut-être aussi était-il étonné. Ces brusques façons d'enseigner ne sont pas de celles qui courent dans les écoles de déclamation, où le professeur cultive d'abord l'accent, la diction, donne à tous ses élèves je ne sais quelle uniforme façon de parler qui, à la longue, fatigue l'auditeur, et s'occupe du geste et non de l'âme, de la façon de marcher et non de la façon de sentir. Les lions seuls, comme Frédérick, attaquent le taureau par les cornes, ou, pour dire mieux, lui sautent brusquement aux naseaux.

Frédérick Lemaître s'était levé.

— Regardez, dit-il à Lafontaine, voici comment *je ferais* cela, moi,

Et, comme en causant, les mains dans les poches, sans les ressources du théâtre, il joua à Lafontaine, stupéfait, une des plus stupéfiantes scènes que l'on pût voir. D'abord, c'était le mari confiant, heureux, qui monte son escalier en fredonnant quelque chanson. Visage bonhomme, sourire de niais ou de martyr, il ouvre sa porte, pousse un large soupir, se frotte les mains. Le voilà chez lui! Il regarde. Où est sa femme? Elle ne l'a point attendu. Cela est bien étonnant. Serait-elle malade? Notez que Frédéric ne disait pas un mot, pas un seul, et que sa pantomime seule exprimait tous ces sentiments. Il va à son lit. Personne. Est-elle sortie? Il s'assied, il attendra. Il prend un journal en attendant.

Mais quelle est cette lettre-là, à côté? Une lettre, et une lettre d'elle? Pourquoi écrit elle? Pourquoi a-t-elle besoin d'écrire? (C'est, en parenthèse, la belle scène du *Paillasse* de M. Marc Fournier.) Le visage du mari change déjà. Il devine un malheur. Oui, il y a un malheur dans cette lettre. Il la prend, la reprend, la retourne, il n'ose l'ouvrir, il lit et tombe foudroyé.

— Et voilà les seuls conseils que je puisse vous donner, mon cher ami, dit Frédérick Lemaître en se relevant. Mettez la main sur votre cœur et écoutez-le battre.

Que de fois Lafontaine a raconté cette visite, d'où il était sorti à la fois écrasé et enthousiasmé!

Il y a d'ailleurs plus d'un rapport entre cette scène improvisée ainsi, en quelques minutes, et la scène de folie, étudiée et rendue par Frédérick d'une façon superbe, dans *Crime de Faverne*. Je ne crois pas que l'art du comédien

puisse aller au delà. Aux jours de *Trente ans* et de *Ruy Blas*, Frédérick, certes, ne doit pas avoir eu plus d'énergie et plus de grandeur. Encore, cette fois, la scène était-elle déplorablement amenée par les écrivains et fallait-il une bien autre puissance chez le comédien pour l'élever à cette hauteur.

Maître Séraphin est un vieux notaire de Blois qui a perdu sa femme depuis un an. Il a un culte pour Thérèse, la morte. Il n'entre qu'à pas étouffés dans la chambre où elle a rendu le dernier soupir; il conserve comme des reliques le bonnet à rubans roses qu'elle portait, un fichu, un mantelet, et la montre où elle regardait l'heure pendant sa dernière maladie. Thérèse est demeurée dans sa mémoire comme une sainte, et le foyer vide du notaire est comme embaumé encore de son souvenir.

Un jour que Séraphin est enfermé dans la chambre mortuaire, évoquant tout son bonheur défunt, il entend, dans la salle à côté, qui est l'étude des clercs, un refrain de chanson, un couplet de complainte où son nom, à lui Séraphin, se trouve mêlé. Il se lève, s'approche et écoute. Quel coup de tonnerre ! C'est son premier clerc, Joseph, un être élevé et adoré par lui ; c'est Joseph qui, dans les fumées de l'ivresse, chante ses propres amours avec la notairesse et conte sur un *larira* comment Thérèse a trompé maître Séraphin.

Vous rappelez-vous la chanson de Fortunio que Valentin chante aussi aux oreilles de son maître notaire ? La chanson de Joseph n'en est que la seconde édition ; ou plutôt elle n'en est que la parodie. Comprend-on qu'un clerc, si sot qu'il soit, célèbre ses amours sur un air de Pont-Neuf et en régale ainsi ses camarades ? Et si vous saviez quel est ce clerc et quel caractère de balourd lui donne l'acteur qui joue le personnage ! Il y a quelque chose de révoltant, de répugnant, à voir ce beau vieillard, qui est Frédérick, trompé et berné par un tel homme. C'est Jocrisse trompant un Romain de Corneille, c'est un pitre déshonorant un héros.

Mais on voit Frédérick, mais on écoute Frédérick, et la scène devient alors prodigieusement terrible. Nous n'avons pas eu, je vous jure, beaucoup de surprises comme celle de l'autre soir. A peine le refrain du dernier couplet de cette chanson, lâche comme un sifflement de serpent et bête comme un cri d'oie est-il fini, que Séraphin s'élance sur le chanteur, le saisit à la gorge et le terrasse. Puis, Joseph à

demi étranglé, Frédérick se relève, court à la chambre de Thérèse, y prend les bijoux, les bonnets, les robes de la morte, revient, les froissant et les déchirant, puis les jette dans le poêle avec rage, et, les yeux ouverts, avec une volupté sinistre, il les regarde se consumer.

C'est trop cela, en vérité, et le vieillard — qui est vraiment, lui aussi, un Sicambre, — ne peut brûler d'un seul coup tout ce qu'il a adoré, sans explications, et parce qu'un drôle a souffleté d'une complainte la mémoire d'une femme. Séraphin, avec le culte qu'il professe pour Thérèse, ne peut croire à la trahison. Mais encore une fois, il ne faut point discuter la situation, il faut s'abandonner à Frédérick. Il vous entraîne ailleurs d'une main assez robuste.

Les robes brûlées, Séraphin va jeter au feu un médaillon, le portrait de Thérèse. Il s'arrête : « Non, dit-il, on a fait ce portrait quand elle était morte et ce n'est pas la morte qui m'a trompé! » Frédérick a scandé tous ces mots avec une douleur infinie. Il pleurait, il pleurait vraiment. Tout à coup, il se relève, revient sur le devant de la scène, réfléchit, cherche dans sa mémoire le refrain de tout à l'heure, cette chanson, cette complainte, que Joseph chantait; il en retrouve des bribes, il les récite à son tour, il les chante :

C'était par devant notaire,
Dans l'étude de Séraphin!

Il rit, il rit d'un rire terrible, il s'interrompt pour porter les mains à son front, à son front où une amie de Thérèse lui disait jadis si souvent en souriant (il ne comprenait pas alors) qu'il avait des bosses. — Mais oui, s'écrie-t-il avec un rugissement de douleur formidable, j'ai des bosses, c'est vrai, j'ai des bosses!

Faites dire cela par un autre que par Frédérick, ce public rirait. L'autre soir, il a frémi ; il a eu peur. Il semblait, en vérité, que Frédérick devînt fou sur la scène même. Il reprend sa chanson, la *chanson de Fortunio*, il la fredonne, il la crie, il esquisse le mouvement de la musique avec son corps, avec ses bras ; il semblerait que l'air l'entraîne; ses pieds quittent le sol. il se met à danser, il danse, le malheureux ! il danse d'une façon lugubre, il danse en riant de ce rire nerveux des insensés qui terrifie ceux qui l'entendent. Non, rien n'est comparable à l'effroi qui s'est em-

paré de cette salle. L'effroi, c'est bien le mot. Le soir de cette première représentation, Frédérick Lemaître a été bel et bien effrayant. Ah ! le grand artiste que c'est là !

Quelle vigueur encore ! quelle profondeur dans le moindre mot, dans le moindre geste ! Que ceux qui veulent le juger tout entier comparent la façon dont il dit, à trois actes de distance, ces deux simples phrases : *Mangeons des mûres !* — et *N'aimez jamais* !

Mangeons des mûres ! Il ne sait rien encore. Il est heureux, d'une mélancolie souriante. Thérèse est morte, mais elle ne l'a point quitté; elle est vivante dans la vieille maison toute remplie d'elle. Le vieillard mène à la promenade deux fiancés qui, partis pour cueillir des fleurettes, voudraient s'arrêter à cueillir des baisers. Avec quelle bonhomie il les sépare ! Quelle majesté il faut pour que les cheveux blancs ne paraissent point déplacés entre ce duo d'amoureux ! Quelle poésie pleine de souvenirs émus, de douce raillerie, de regrets et de bonté il met dans ces seuls mots : *Mangeons des mûres, mangeons des mûres.*

Mais le temps passe, Joseph a chanté sa chanson. Le fou parcourt les rues de Blois, la fredonnant toujours et poursuivi par le refrain. Les clercs le retrouvent sur un banc, ils lui parlent. Lui ne les reconnaît point; et d'abord défiant — et avec quelle science Frédérick exprime cette terreur des fous ! — il finit par leur sourire. Puis il se redresse brusquement; son visage ravagé prend une expression de douleur haineuse : « Voulez-vous être heureux ? dit-il. *N'aimez jamais* ! » Avec Frédérick, les moindres mots, les moindres cris deviennent shakespeariens.

Et quelle tête superbe encore que celle de cet homme ! L'œil vivant et brûlant, un grand front avec ces longs cheveux dont l'acteur *joue* à volonté et qui se hérissent, se dressent, ajoutent tantôt à sa majesté, tantôt à sa douleur ! Je n'ose parler des autres acteurs après lui. Brindeau est pourtant convenable, et Castellano a eu de beaux mouvements de furie. Mademoiselle Rousseil, toujours zélée, est toujours digne d'éloges, et l'on a applaudi mademoiselle Marie Debreuil, qui joue avec beaucoup de grâce et de goût. J'ai regretté, je le répète, la partie comique; elle sonne comme une fausse note. C'est une clarinette d'aveugle accompagnant une mélodie de Félicien David.

Le *Crime de Faverne* aurait pu facilement s'appeler

l'*Adultère*. Il y a là trois maris à la fois — pas un de moins — qui partagent le sort de Georges Dandin. Aucun d'eux n'est, au surplus, ridicule, et maître Séraphin devenu fou, aussi bien que M. Gerbaud qui tue sa femme et l'amant de sa femme, et M. Mauclerc qui, pour un peu, enverrait la sienne à l'échafaud, n'ont semblé plaisants au public. J'aurais volontiers affirmé que M. Théodore Barrière s'était, en compagnie de M. Léon Beauvallet, donné le plaisir de faire à l'Ambigu de la morale par l'effroi, si, en compagnie de M. E. Labiche, il ne s'était offert par contre la satisfaction de rire un peu au Palais-Royal de ces maris qui égayaient si fort Molière, et après Molière, Gavarni.

Quelle singulière chose que l'optique du théâtre et quelle bizarrerie que cette démarcation entre les *genres* divers ! L'adultère, flétri par le drame, est excusé par le vaudeville. C'est une simple affaire de quartier comme les vêtements sont une affaire de latitude. Mauclerc, que sa femme trompe, et qui nous émeut au boulevard, nous fait, sous le pseudonyme de Brosselard, éclater de rire au Palais-Royal. M. Théodore Barrière qui, dans le *Crime de Faverne*, conclut au renvoi de Jeanne Mauclerc devant la cour d'assises, fait dire à quelqu'un dans le *Papa d'un prix d'honneur*, en parlant d'Hermance Brosselard, plus coupable certes que Jeanne cent fois : — « Avec un tel mari, ce n'est pas une faute, c'est un devoir ! »

Vérité en deçà, erreur au delà. Georges Dandin paraît ridicule avec le nez d'Hyacinthe, il devient terrible avec le regard de Frédérick. Ce qui semblerait indiquer d'ailleurs que nos sentiments sont assez ondoyants et que notre pitié qu'a qu'une valeur médiocre. Où souffre le personnage tragique, pourquoi le comique ne souffrirait-il pas ?

Il ne s'agit, bien entendu, ici que de la vie. C'est toute autre chose que le théâtre ! Tel qu'on plaindra fort s'il vous raconte ses mésaventures dans la rue ou seul à seul vous paraîtra niais absolument s'il vous fait, dans les mêmes termes, ce même récit sur la scène. Ce n'est que par la réflexion que Sganarelle nous semble à plaindre. Dès qu'il nous entretient publiquement, avec une mine dolente, de ses malheurs conjugaux, nous sommes instinctivement portés à nous moquer de lui. Et comme les auteurs comiques savent exploiter ce sentiment de moquerie qui est en nous si ancré ! Toutes leurs pièces, par une singulière con-

tradiction, finissent par des mariages après avoir pivoté sur des adultères.

Le *dandysme* n'est pourtant qu'accessoire dans le *Papa d'un prix d'honneur*. Le sujet véritable est le début dans la vie d'un lauréat de l'Université que son prix d'honneur de discours latin rend absolument incapable de se tirer d'affaire. Il n'a point d'état : un prix d'honneur ne travaille pas ; il ne saurait se marier ; quelle situation offre-t-il à sa future ? Une couronne poudreuse et des volumes gaufrés ne suffisent pas à remplir la corbeille de mariage. Le père n'est cependant pas inquiet : son fils n'a-t-il pas dîné chez le ministre ? Il n'y a qu'à écrire à Son Excellence. Un prix d'honneur est bien facile à caser. Hélas ! les prix d'honneur abondent ; il y a beaucoup d'appelés sur l'estrade de la Sorbonne, et peu d'élus au grand concours de la vie. Il faut que le prix d'honneur sollicite comme les autres et postule, et qu'il fasse sa cour aux anciens domestiques qui ont donné jadis le fouet au ministre et qui abusent de ces précédents pour le bombarder de recommandations.

Le sujet n'est pas nouveau. On s'est fort égayé déjà des lauréats et des latinistes couronnés à grande fanfare. Alphonse Karr, qui était fort en version, a raillé les forts en thème, et Eugène Süe nous a montré un premier prix de discours latin, Stanislas Requin, faisant le phoque, pour deux sous, au fond d'une baignoire, dans les fêtes de la banlieue. Cela est fort amusant, mais il faut être bien persuadé cependant que tous les prix d'honneur ne finissent point par être *veaux marins*.

Il serait aussi ridicule de ne voir qu'un fruit sec dans tout lauréat qu'il serait prétentieux d'y deviner un grand homme. Mais j'aurais vraiment plus confiance dans un bon élève de l'Université que dans un *cancre* de collége qui aura usé ses coudes sur son pupitre à regarder voler les mouches, sous le prétexte que les couronnes de fin d'année ne prouvent rien ou pas grand'chose.

Sans doute les forts en thème et les trousseurs de versions ne tiennent pas toujours ce que promettent leurs coups d'essai, coups de maître où le lexique latin joue un si grand rôle ; mais il faut reconnaître que les annales des concours généraux proclament déjà bien des noms qu'a couronnés de nouveau l'avenir.

Presque tous les lauréats, depuis soixante ans — j'en

citerais quarante au moins, de M. Villemain à Alfred de Musset, et de M. J. Michelet à Taine ou About,— n'ont pas laissé protester la lettre de change acceptée dans leur jeunesse. Ils riraient peut-être à voir les aventures du *prix d'honneur* de MM. Labiche et Barrière, mais ils se demanderaient certainement : « Quel prix d'honneur est-ce donc là ? » L'Université est assez injustement attaquée, calomniée par les intéressés pour qu'on lui rende, en passant, cette justice de reconnaître que ceux qu'elle a armés ne jettent que rarement leurs armes dans le combat.

Le *Papa du prix d'honneur* n'en contient pas moins des scènes charmantes, de ces détails qui sont signés Labiche, de ces mots contre-signés Barrière. Quoi de plus comique que cette femme venue à un rendez-vous, et répondant au jeune homme qui lui dit : « Je t'aime ! » — « Est-il bien vrai, Achille, que vous avez eu le prix d'honneur ? En latin ? Est-ce difficile, le latin ? » — Lhéritier, devenu veuf et faisant l'éducation de sa fille, lui enseignant ce que sont les femmes légères « recouvertes de fleurs comme tous les précipices » est fort amusant.

Une excellente plaisanterie, c'est la soirée de province où M. Dubichet, qui n'a que douze invités pour manger cent quarante-quatre glaces, entend ses hôtes lui demander, au lieu de vanille, une croûte de pain trempé dans du vin, et finit par donner les sorbets aux musiciens. Brasseur est fort drôle en vieux domestique ami du ministre. Mademoiselle Rosa Didier a débuté avec succès : elle est entrée dans la maison de Labiche avec les élégances de la maison de Molière. Elle les perdra peut-être, mais en les remplaçant par son mordant et son esprit.

Il y a une idée gaie encore dans le *Papa d'un prix d'honneur*. Le père Geoffroy, amenant dans l'appartement de son fils le futur beau-père du prix d'honneur, voit une robe de femme prise dans le battant d'une porte. Pour sauver la dignité du lauréat, le bonhomme n'hésite pas et coupe à coups de couteau cette *traîne* indiscrète.

On peut dire de cette pièce, dont le premier acte est charmant, et qui manque de bien peu de chose pour être une vraie comédie, qu'elle coupe la robe, mais qu'elle n'enlève pas le morceau.

XXX

Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre, par M. J. Goizet. — *Dictionnaire universel du Théâtre*, par le même et M. A. Burtal. — *La Parole et l'Épée*, drame en vers, par M. Auguste Robert.

17 février 1868.

Il n'est pas mauvais que la critique ait parfois ses journées de vacances. Lorsque les affiches ne lui promettent aucune nouveauté, dans ces semaines vides de premières représentations, elle s'assied au coin du feu, elle coupe et lit quelques livres, elle se donne cette intime jouissance du spectacle dans un fauteuil et met en règle ses comptes en retard. Voilà près de six mois, par exemple, que j'avais annoncé un fort curieux petit livre et un très-précieux Dictionnaire auxquels je m'étais promis et j'avais promis de revenir. Mais les pièces nouvelles avaient tout pris dans le feuilleton, tout absorbé et l'*Histoire de la collaboration*, par J. Goizet et le *Dictionnaire du théâtre* étaient demeurés dans l'antichambre attendant leur tour.

Une piquante histoire que celle de la collaboration au théâtre et un très-intéressant sujet. On en a médit plus d'une fois. Cette façon de concevoir la littérature, cette manière de travailler exclut, se dit-on, ou semble exclure la concentration, le soin, toutes les qualités que doit avoir l'auteur épris de son œuvre. C'est, il est vrai, que les produits littéraires faits en collaboration ressemblent toujours un peu, en apparence du moins, à une matière commerciale. Il semble que les auteurs ne se soient associés ainsi que pour en finir plus vite, pour livrer plus tôt leur marchandise et pour arriver comme à jour fixe. Et puis la collaboration dépite bien des gens ; on aime bien à connaître dans une œuvre la part exacte de chacun, et qui l'on doit spécialement applaudir ou critiquer.

On ne couronne guère qu'à contre-cœur deux têtes à la fois pour le même ouvrage, et volontiers l'on ferait cette réponse d'un académicien à un auteur dramatique qui, sol-

licitant un fauteuil, comptait parmi ses titres une pièce dont un des auteurs déjà siégeait à l'Institut (la pièce était la *Belle-mère et le Gendre*) :

— Ah ! pardon, monsieur, mais rayez celle-ci, je vous prie ; nous avons déjà nommé quelqu'un pour *ça* !

Lors de la réception de M. Emile Augier à l'Académie française, ce qui frappa le plus l'attention du public dans tout le discours, — d'ailleurs excellent, — de M. P. Lebrun, ce fut précisément, il m'en souvient, certaine critique assez sévère et assez juste de la collaboration. Après avoir loué l'auteur de la *Ciguë* et du *Joueur de Flûte*, M. Lebrun demandait malignement à l'auteur du *Gendre de M. Poirier*:
— Quelle est votre lot ici, et n'appelons-nous pas, en même temps que vous à l'Académie, votre collaborateur et votre ami?

M. Lebrun avait tort, cependant, dans le cas présent, dans *l'espèce*, comme dirait un légiste. Nulle collaboration n'est plus permise, et, jusqu'à un certain point je dirai que rien n'est meilleur pour l'œuvre même, que cette association loyale de deux esprits émus par le même spectacle et diposés à le peindre de la même façon. M. Augier devait justement répondre plus tard à ce reproche, non pas en désignant Jules Sandeau, mais en parlant de M. Ed. Foussier un autre de ses collaborateurs :

— Nous causons ensemble, allait-il dire, au coin du feu, de choses et d'autres ; nous bâtissons tous ces petits romans de la conversation qui s'écroulent, les propos achevés. Peu à peu nous voilà causant d'une situation, d'un fait, d'une scène qui, au théâtre, ferait un effet superbe. Chacun discourant, la dispose à sa fantaisie, y ajoute un trait, un mot, un détail ; si bien qu'au bout d'une heure la scène est faite et qu'on peut l'écrire. Mais qui de nous deux l'a trouvée? qui de nous en est l'auteur? Lui ou moi? N'est-ce point là la collaboration la plus intime et la plus sincère?

La vérité est que les plus exigeants ne sauraient voir, dans une telle œuvre, qu'une seule pensée, une communauté d'idées qui va jusqu'à l'unité. C'est là d'ailleurs, à mon avis, la seule collaboration possible.

Et lorsque j'écris ce mot collaboration, je n'entends point, on le pense bien, désigner ces entreprises de pièces *enlevées* à la hâte, ces vaudevilles à la vapeur où trois ou quatre *littérateurs* s'associent pour produire un acte.

Quand je dis trois ou quatre, je ne force point le chiffre. M. J. Goizet, dans son *Histoire anecdotique de la collaboration*, cite des *œuvres* dramatiques qui ont eu dix, douze, et jusqu'à seize confectionneurs. C'est là l'exception, sans doute; mais, en revanche les quatre collaborateurs réunis ne sont point rares.

Ceux-ci, on le pense bien, n'ont point la prétention de faire de l'art, ils esquissent leur scénario tout en fumant, *bâclent* les actes avec un sans façon stupéfiant et traitent le théâtre à la diable. Ils ont une expression favorite qui peint bien cette manière d'entendre un métier. A la moindre idée, à l'ombre d'une idée qui leur passe devant les yeux, ils s'écrient (c'est le terme consacré) : *La faisons-nous?*

Parfois, un seul d'entre eux écrit la pièce — je dis écrit par politesse pure, — les autres signent ou font les courses, n'assistent pas toujours aux répétitions, et ne sont guère exacts que pour toucher les droits.

Ce sont là, dans la Bourse dramatique, ce que j'appellerai les *Collaborateurs marrons*.— Il en est qui demeurent anonymes, après avoir fourni un scène, un mot ou moins encore. Souvent des éditeurs, qui n'ont tenu une plume de leur vie, apparaissent pour émarger. *Ils sont de la pièce*, comme on dit. A quel titre? Ils ont prêté de l'argent à l'auteur, ils lui ont acheté une part de ses droits. Ils sont collaborateurs comme un financier qui avancerait à un Delacroix une certaine somme pour se procurer des couleurs, des toiles. C'est le mot de Gondelier disant à quelqu'un qui lui demandait devant le Vaudeville, s'il était de la pièce nouvelle:— « Je n'en sais rien; mais j'attends Théaulon, et j'ai apporté un billet de mille francs pour cela ». Cette collaboration porte un autre nom dans le dictionnaire et je n'en parlerai pas autrement.

Quant à l'association franche de deux artistes amoureux du même sujet, elle est, on l'avouera, absolument légitime. M. Legouvé me contait un jour comment, en collaboration de Prosper Dinaux, il avait écrit *Louise de Lignerolles*. Dinaux et lui, assis devant la même table, l'un en face de l'autre, écrivaient en même temps le même acte; l'acte achevé, on le lisait tout haut, on choisissait dans l'une et l'autre version ce qui paraissait le meilleur, on faisait recopier cet acte né des deux actes sacrifiés, et l'on rejetait au feu les brouillons primitifs. C'est encore le cas de M. Augier et de

M. Foussier : il y a bien évidemment unité de pensée et d'exécution.

Je ne comprends, d'ailleurs, la collaboration qu'entre gens qui ont vécu, pour ainsi dire, de la même vie, non pas matérielle, mais intellectuelle ou morale, entre deux amis dont les idées et les sentiments sont communs, entre combattants du même parti, entre ouvriers de la même œuvre, et même, pour être plus exigeant, entre gens du même caractère. C'est une chose curieuse, en effet, et absolument vraie que deux tempéraments divers, au lieu de se compléter l'un par l'autre, dans cette sorte de mariage intellectuel, se nuisent et se heurtent réciproquement, au point qu'un des deux doit céder, s'annihiler, pour que l'œuvre soit achevée.

Tout au contraire, il semblerait que deux esprits de nature différente se cotisant ainsi pour former une caisse commune, une sorte de fonds de roulement comique ou dramatique, dussent fournir une œuvre curieuse par ses contrastes, d'autant plus complète qu'elle serait plus variée. Point du tout. Cette association se change en lutte, cette dualité n'est plus qu'un duel entre deux volontés ou deux caprices. Chacun perd de son originalité à se frotter ainsi à l'originalité du voisin.

On remarquait fort justement devant moi, l'autre jour, quelle association bizarre c'était là que M. Théodore Barrière collaborant avec M. E. Labiche. Celui-ci, la gaieté même, traitant le théâtre avec ce sans-façon bon enfant que vous lui connaissez, faisant des pièces pour lui-même et pour son propre sourire, celui-là saccadé, nerveux, toujours irrité, et entrant au théâtre comme Louis XIV au Parlement, avec un fouet à la main. Or, que doit-il résulter de l'association ou plutôt du choc de la bonhomie de Labiche et de la puissante humeur noire de Barrière? L'un met une sourdine à son rire, l'autre arrondit les angles de ses boutades. Ils y perdent l'un et l'autre leur naturel.

C'est que, bien évidemment, ils ne voient pas la vie sous le même jour et ne portent pas le même verre de lunettes. Ce qui fera sourire l'un irritera l'autre. Où Labiche apercevra le côté plaisant ou aimable, Barrière découvrira le côté douloureux, la tache, la lèpre, ils ne sauraient sentir — et par conséquent exprimer —de même. Ce sont deux instruments qui ne jouent pas d'accord.

Théodore Barrière, qui a pris et comme essayé le plus de collaborateurs, est, au surplus, l'homme — et ceci est à son éloge — qui me paraît le moins fait pour la collaboration. Sa personnalité souffre ou tyrannise. On vit un beau spectacle le jour où Barrière collabora avec Victorien Sardou dans les *Gens nerveux*. Sardou, selon sa méthode, avait écrit sa pièce en vue du troisième acte, où se trouvait l'action, le nœud de la pièce. Barrière, qui n'entend que le décousu, supprima l'acte dramatique, et il ne resta plus qu'une collection de portraits de gens affligés de tics, et qui effrayèrent ou irritèrent le public. C'est que Sardou est fait, lui aussi pour travailler, pour produire seul.

Voyez au contraire Erckmann et Chatrian ou encore Edmond et Jules de Goncourt. Ils sont créés, au contraire, pour collaborer ensemble, ayant toujours vécu côte à côte, dans les mêmes milieux, dans la même atmosphère. Ce que pense Erckman, Chatrian le porte déjà dans sa tête. Une simple indication leur suffit pour se comprendre ; ils s'entendent à demi-mot, ils voient le monde, les paysages, les hommes sous le même aspect Ils sont, non-seulement de la même race intellectuelle, mais de la même race physique. Et c'est bien mieux encore pour les frères de Goncourt qui vraiment n'ont qu'une façon de voir, de sentir.

Écoutez les causer ; l'un finit tout naturellement la phrase que l'autre a commencée. Ils se devinent, chacun d'eux lit comme à livre ouvert dans la pensée de l'autre. Leur collaboration n'est à proprement parler qu'une production ordinaire, j'entends qu'il y a là deux personnes et une seule personnalité.

Et encore une fois, il doit en être ainsi toujours, pour que l'œuvre conserve l'unité d'idée et de style, et cette précieuse harmonie que dérange, que détruit la moindre fausse note.

On trouvera, sur ce sujet, de bien amusants détails dans le livre de M. Goizet. M Goizet sait tout, il a tout lu du théâtre contemporain. Son *Dictionnaire universel*, publié en compagnie de M. A. Burtal, est certainement l'encyclopédie dramatique la plus vaste qu'on puisse rencontrer. Pour tout dire, elle est unique. C'est un répertoire presque sans erreur, et je dis : presque, simplement par habitude et pour réserver le droit de la critique. Dans son *Histoire de la collaboration au théâtre*, M. Goizet a amoncelé les détails, les anecdotes, les renseignements.

On y rencontre plusieurs petites infamies à la charge de de noms célèbres, mais en revanche la figure de l'honnête Scribe se détache sur ce fond de mercantilisme avec une expression de loyauté qui fait plaisir. Ce fut le modèle des collaborateurs, ce Scribe, mettant toujours en lumière, à côté de son nom, le nom de son associé, alors même que la pièce, ou la part de celui-ci était changée, modifiée, méconnaissable, réduite de cinq actes en un ou allongée d'un acte en cinq! Bref, je recommande vivement la lecture des publications que je viens de citer à tous ceux qui s'occupent du théâtre, qui l'aiment et veulent le connaître.

Je voulais, depuis longtemps aussi, donner quelques lignes à un fort remarquable volume de M. Auguste Robert, la *Parole et l'Epée*, épisodes dramatiques de la Réforme en Allemagne. C'est vraiment là un beau livre. Nul théâtre ne pourrait monter un tel drame, dont la représentation exigerait au moins trois soirées, comme certaine pièce de M. Alexandre Dumas, ou encore, comme le *Cromwell* de Victor Hugo. Maïs, tel qu'il est, il doit, s'il a renoncé à la scène, trouver sa place dans les bibliothèques. Je l'ai lu d'un trait avec une certaine passion.

Quel sujet pourrait être plus vaste que celui-ci ? La lutte du penseur et du soldat, le duel de l'homme de Wittemberg, non pluse seulment contre l'Eglise, mais contre la Réforme, contre la Réforme se détruisant elle-même en s'exagérant, reniant son précurseur et criant à la trahison sur le passage de Luther !

M. Auguste Robert a peint avec une vigueur singulière ces scènes ardentes et sombres. Toute l'Allemagne du seizième siècle s'anime dans ce drame multiple, où Lucas Kranach, le maître peintre, coudoie Ulrich de Hutten, le chevalier-poëte. Docteurs, illuminés, abbés, paysans, moines, théologiens, électeurs, margraves, le pêle-mêle de la Réforme est là tout entier; il n'est pas jusqu'au Diable, ce Diable qui joue dans les *Propos de table* de Martin Luther un si grand rôle, qui ne se retrouve dans ce volume, sous le pseudonyme alerte de Spielfleck. Blâmerai-je M. Robert d'avoir introduit ce railleur fantastique en pleine histoire, lorsque le docteur Martin lui-même discourait avec lui et le réfutait gravement? Sans le Diable, le seizième siècle allemand n'est pas complet.

Je ne sais rien de plus émouvant que le prologue de ce

drame, le départ de Luther pour Worms, où la mort l'attend peut-être. En chemin, le moine rencontre un cavalier égaré qui cherche à retrouver son chemin. C'est l'empereur, c'est Charles-Quint. Lisez cette scène dans la *Parole et l'Epée*. Je ne pense pas qu'on puisse, dans une forme plus sobre et plus nette, exprimer des idées plus hautes.

Et c'est bien ce qui fait le prix de ce livre. Il est d'un poëte, mais il est d'un penseur. Ce livre n'est pas ici, comme chez tant de poëtes de je ne sais quel Parnasse nouveau, une étoffe plus ou moins riche jetée sur un mannequin de carton, c'est un vêtement solide, qui enveloppe l'idée de ses magnifiques replis.

Je ne connais M. Auguste Robert que par son ouvrage et aussi par les annales de ses concours de l'Académie française, où il fut couronné jadis; j'avais donc le droit de le louer sans crainte, et je regrette de l'avoir fait si rapidement.

On nous promet *Kean* à l'Odéon pour lundi, et la *Reine Margot* à la Gaîté pour la semaine qui vient. La Porte-Saint-Martin repète, dit-on, la *Jeunesse des Mousquetaires*. Alexandre Dumas reparaît à la fois au théâtre et dans le journalisme, Car il fonde *d'Artagnan*, journal littéraire. Mais *d'Artagnan* est encore une reprise. Les reprises, ces messes du bout de l'an des chefs-d'œuvre! Parfois, la foule y vient, ramenée par le souvenir; plus souvent aussi elle passe oublieuse, dédaigneuse.

XXXI

Comédie-Française : Reprise de *Don Juan ou le Festin de Pierre;* le portrait de Molière. — Odéon : Reprise de *Kean ou désordre et génie*, comédie en cinq actes de M. Alexandre Dumas.

24 février 1878.

La Comédie-Française a mis sur l''affiche, pour le jouer deux fois par semaine, *Don Juan ou le Festin de Pierre.* La pièce, montée avec un luxe de costumes qu'on ne saurait trop louer, fait vraiment autant de plaisir à voir qu'à entendre. Et ce n'est pas toujours ce qui arrive pour ce

malheureux Molière. Lorsqu'il s'agit de lui, tous les pourpoints paraissent assez bons et tous les hauts-de-chausses assez neufs. On ne s'inquiète point de le bien vêtir, et volontiers on proclamerait qu'il est assez riche de style pour payer sa mise en scène.

Quel chef-d'œuvre que ce *Don Juan* ! C'est là que se rencontrent les meilleures inspirations de Molière, les plus charmantes sans aucun doute et à la fois les plus hardies. La variété des scènes, la façon magistrale avec laquelle l'auteur passe du plaisant au tragique, puis ramène au rire la comédie qui s'éloigne vers le drame, — et quel drame ! — tout est parfait, tout est achevé. Suprême qualité, en outre : elle est essentiellement moderne, cette pièce, vivante, et pour ainsi dire contemporaine. De toutes les pièces de Molière, *Don Juan* est assurément celle qui convient le mieux à nos goûts et à nos idées. C'est *Tartufe* dramatisé. Et ce n'est plus seulement le bons sens qui raille ou s'indigne, il y a là une grandeur véritable, je ne sais quoi de plus profond, un sentiment plus élevé, une conception plus humaine et plus haute.

Partout ailleurs il semble, en effet, que le génie de Molière soit retenu à terre, enchaîné par certaines préoccupations d'une sagesse bourgeoise, ennemi de l'idéal et se moquant de toute chimère, comme Sancho peut railler Don Quichotte. Dans *Don Juan*, au contraire, les liens sont brisés, Molière a donné comme un coup d'aile et regarde en face les grands problèmes. On devine alors, on sent ou l'on entend dans son rire ou dans sa tristesse passer quelque chose de supérieur, de shakespearien. Ce n'est plus seulement Sganarelle qui s'agite aux côtés de son maître, lançant ses lazzis pour égayer le parterre, c'est le bon sens pratique, la croyance aveugle, la superstition regardant le doute avec de gros yeux effarés. Maître sceptique et valet crédule deviennent aussitôt la personnification des deux sentiments qui divisent le monde, et la comédie, cette fois, nous présente, dans leur antagonisme éternel, les deux types de l'ignorant que son ignorance charme, qui s'y complaît, qui s'y carre, et du chercheur que le doute accable, torture et finira par tuer.

Il était écrit que don Juan serait le grand fascinateur. Il a séduit le génie lui-même. De Tirso de Molina à Musset, en passant par Molière et Mozart, il a arrêté, fixé l'atten-

tion de tous les créateurs et de tous les critiques. Il est comme un sphinx moral que chacun veut deviner, ou du moins étudier. Mais le plus complet de ces don Juan est, à mon avis, celui de Molière. C'est qu'il n'est pas seulement don Juan le coureur de ruelles et l'aventurier d'amour, mais encore le libre esprit, l'esprit fort, *le libertin* comme on disait alors. Il semble que ce type légendaire ait *tourné* dans la main de l'ouvrier. Molière, auteur dramatique, se proposait simplement d'écrire une pièce intéressante, curieuse et dramatique, mais le philosophe a prêté, je pense, un peu de ses idées à ce personnage qu'il fait beaucoup aimer tout en le faisant beaucoup haïr.

Je suis persuadé que Molière avait une certaine affection pour son héros; nous le saurions au juste, si Molière avait commenté son œuvre, si nous avions des lettres de lui comme nous en avons de Gœthe et de Schiller. En tout cas, si dans *Don Juan*, le débauché nous irrite, le fort esprit, il faut bien l'avouer, nous attire. Il y a en lui du suborneur vulgaire quand il se trouve face à face avec dona Elvire; mais comme son audace grandit devant la statue du Commandeur. Et comme ou lui sait gré de feindre l'hypocrisie pour la peindre avec une telle haine et un tel mépris. Il prend le masque de Tartufe, ce don Juan, et le met sur son visag comme pour en montrer la laideur. Et quels contrastes! Tout à l'heure, bas et répugnant comme le Lovelace de Richardson, le voilà fier et révolté comme le Satan de Milton. Il tend sa main à la main de marbre sans une émotion, sans un tremblement et il me semble l'entendre murmurer comme un autre Ajax: *J'en échapperai malgré les dieux.*

C'est ce côté courageusement altier qui nous plaît dans don Juan. On lui pardonnerait volontiers d'éconduire M. Dimanche quand on se souvient de sa rencontre avec le Pauvre. Quelle admirable scène que celle-ci et qu'elle éclaire d'un jour puissant le génie de Molière! C'est véritablement là qu'il nous apparaît comme un précurseur, et c'est l'honneur éternel de cet homme d'avoir prononcé le premier ce grand mot d'humanité, qui est ou qui sera le mot d'ordre moderne.

« Va, va, dit don Juan en jetant son louis d'or au pauvre, je te le donne par amour de l'humanité! »

Quand on rencontre un trait pareil dans une œuvre pas-

sée, on s'arrête, un moment, comme on ferait halte sur une route, devant quelque poteau indiquant une étape nouvelle.

Humanité! Le mot est dit et dès lors n'a plus qu'à passer de bouche en bouche, en attendant cette heure si lente à venir où il pénétrera dans tous les cœurs.

Mais quoi! cette pièce de *Don Juan* est ainsi remplie de traits qui sont comme des cris jetés à l'avenir. Nous poussons parfois un peu trop loin le goût des comparaisons et volontiers nous faisons crédit à nos aïeux des passions qui nous agitent. Nous aimons à retrouver en eux des allusions et comme des citations à l'appui de nos propres idées. C'est ainsi que nous ferions volontiers un jacobin de La Fontaine, le fabuliste, et un conventionnel du grand Corneille. Il y a un peu d'exagération, sans doute, dans cette façon de raisonner et de traiter les questions littéraires, mais il y a pourtant aussi beaucoup de vérité. A de certains moments, Molière sent passer à côté de lui — comme ces parfums de soufre qui disent l'orage, — des odeurs de révolution, et cela particulièrement dans *Don Juan*.

Si don Juan libre penseur est sympathique, en effet, don Juan hypocrite, don Juan faux dévot, est singulièrement haïssable, don Juan grand seigneur est souverainement méprisable. Perdu de dettes, sans honneur et sans foi, il traîne misérablement une misérable vie. C'est à lui, c'est à propos de lui que Molière fera dire: « Et qu'avez-vous fait pour être gentilhomme? Croyez-vous qu'il suffise d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble quand nous vivons en infâmes? Non, non, *la naissance n'est rien où la vertu n'est pas.* »

Ne dirait-on point un de ces vers-maximes que Voltaire introduisait dans ses tragédies, comme des engins de guerre? Ce fut une date que cette première représentation de *Don Juan*, où un acteur put dire une telle vérité à la face de ce public de gentilshommes. Regnard devait plus tard fouailler gaiement le marquis et lui faire danser sa sarabande: « *Allons, saute, marquis!* » Molière, plus vigoureux, lui arrachait son titre et le souffletait de son blason.

Pendant les entr'actes de *Don Juan*, on allait l'autre soir au foyer regarder ce portrait de Molière peint par Mignard,

que M. Etienne Arago a acheté 6,500 fr. (on en voulait 7,500fr.), à la vente Vidal, pour le compte de la Comédie-Française. C'est une admirable toile, d'une remarquable intensité de vie, et qu'on n'oublie pas dès qu'on l'a vue.

Ce n'est plus là le Molière attristé, consumé et ravagé que nous connaissions par le portrait du Louvre, c'est un Moliére plus jeune, non pas souriant, mais moins amer, plus confiant, regardant avec une sorte de défi cette existence qu'il contemplera bientôt avec abattement.

Sur ce portrait, Molière a dépassé la trentaine; c'est un homme vigoureux, ardent, levant ses grands yeux inquisiteurs sur les hommes et sur les choses. C'est « l'acteur » que nous a peint Mignard. Molière, dans le costume de César de la *Mort de Pompée*, est représenté en toge rouge, le bâton de commandement à la main. Le bras et le cou sont nus. Sauf la longue perruque couronnée de laurier, c'est le costume romain dans son intégrité, et c'est chose curieuse à noter que Molière, qui, auteur dramatique, introduisit la réalité dans la comédie, acteur, voulut l'introduire aussi dans la tragédie. Son costume est, en effet, à peu de chose près, exact, authentique. Molière avait rêvé ce que Talma accomplit plus tard.

Ce portrait date de l'arrivée de Molière à Paris. Il ne joua guère en effet de tragédie qu'à cette époque. C'est une bonne fortune pour la Comédie-Française que cet achat d'un tel chef-d'œuvre. — Non seulement l'œuvre d'art est superbe, d'une conservation parfaite, — quelques repeints exceptés, dans le bras, — mais encore c'est là comme une page d'histoire. On s'imagine, en la voyant, Molière portant déjà son monde dans sa tête et songeant enfin à l'animer. Et c'est ce regard qui confond : de grands yeux enflammés, à prunelles ardentes; tout le visage d'ailleurs exprime un bouillonnement intérieur, une soif de lutte, une certaine appréhension, l'émotion de la veillée des armes, mais aussi la conscience même de la force. Les narines du comédien qui va entrer en scène, de l'auteur qui va faire mouvoir ses personnages, battent comme des naseaux qui sentent l'odeur de la poudre. Et cette bouche ironique et confiante à la fois, regardez-la; regardez cette lèvre supérieure, arquée comme celle d'Alceste, cette lèvre inférieure déjà lasse et froncée comme celle d'Arnolphe. Tout cela est vivant.

C'est bien ainsi qu'on pouvait imaginer l'auteur de *Don Juan*.

Je m'étonne qu'aux heures de luttes entre les romantiques et les classiques, ceux-ci n'aient pas invoqué davantage le témoignage de Molière pour prouver que le romantisme (puisque le mot était à la mode) avait toujours existé. Quelle œuvre dramatique est plus romantique que *Don Juan ou le Festin de Pierre?* Plus d'unité de lieux ni de temps, des estocades et des évocations, des duels de cavaliers dans les forêts, et des apparitions de spectres dans les tombeaux. Le *Don Juan de Marana* d'Alexandre Dumas est moins romantique assurément que le *Don Juan* de Molière. Il a plus vieilli en tout cas, et si on le reprend jamais, comme on l'a fait déjà, nous pourrons noter les différences.

Don Juan est excellemment joué par Régnier, toujours un peu ému lorsqu'il reprend un rôle de cette importance. Il est parfait dans Sganarelle, plein de verve et de feu, nuançant admirablement tous les traits de ces fameuses remontrances à don Juan, mercuriales d'un d'Aguesseau qui serait à la fois censeur et compagnon des fautes. Quelle science chez Régnier et quel naturel! Coquelin a rendu avec beaucoup d'art, de comique véritable et de sentiment ce joli rôle de Pierrot, benêt charmant, qui renvoie don Juan à ses femmes du monde en attendant qu'il se révolte bel et bien et dispute Charlotte à son seigneur. Tout a été dit par Coquelin avec un goût infini, en particulier l'adorable phrase à la paysanne coquette :

— Je te dis toujou la même chose, parce que c'est toujou la même chose; et, si c'était pas toujou la même chose, je ne te dirais pas toujou la même chose.

Maubant donne à don Luis la grandeur et la dignité des vieillards de Corneille. C'est Bressant qui joue don Juan. Il y est charmant, mais rien que charmant. Ses costumes sont délicieux, il les porte à ravir, il va et vient avec une aisance et une grâce parfaites. C'est le plus élégant don Juan qu'on puisse imaginer. Je vois bien le séducteur, mais je cherche le penseur. Cette double physionomie du personnage, Bressant ne l'a pas indiquée. Le rôle est composé trop uniformément, et j'y voudrais plus de nuances, plus d'ironie, plus d'accent.

Mademoiselle Tordeus est convenable dans Elvire, et

mademoiselle Emilie Dubois aimable et spirituellement gracieuse avec le jupon court de Charlotte. Quant à Mademoiselle Baretta, qui joue Mathurine, elle produit là tout juste l'effet d'une irritante faute d'orthographe.

Nous sommes aujourd'hui en plein théâtre *romantique*. Le Kean de M. Alexandre Dumas est aussi un don Juan en son genre, un don Juan de coulisses et de ruisseau. J'ai dit rapidement, l'autre jour, quel effet avait produit la pièce. Elle s'est relevée, paraît-il, aux représentations suivantes. Le premier soir il y avait eu applaudissements, mais non succès, comprenez la nuance.

Cette représentation, pour beaucoup d'entre nous, aura été un écroulement. *Kean* uous semblait, en effet, une de ces pièces consacrées par le temps et qu'on ne se donne plus la peine de juger, peut-être parce qu'on ne prend point le soin de les relire. On savait quel accueil lui avait été fait jadis et quel triomphe y avait rencontré Frédérick Lemaître. L'éloignement prêtait à l'œuvre une certaine grandeur, et *Kean*, entrevu dans la pénombre de 1836, prenait devant notre imagination des attitudes dignes des chefs-d'œuvre. Quelle déception l'autre soir! Où l'on espérait rencontrer une pièce, on trouve une série de scènes plus ou moins bien reliées entre elles, d'un comique un peu vulgaire ou d'un dramatique absolument outré, et écrites dans une langue morte, — celle du théâtre passé.

Il serait d'ailleurs bien injuste de juger ce théâtre entier d'Alexandre Dumas sur ce seul échantillon. *Kean*, dans l'œuvre du dramaturge, ne figure qu'à l'état d'exception. Cette comédie est, en quelque sorte, comme un vêtement coupé pour Frédérick, fait à sa taille et destiné à mettre en relief toute sa personne. J'imagine qu'elle est bien moins le résultat d'une réflexion sur un sujet donné, que d'une admiration pour un homme. Dans *Antony*, dans *Angèle*, dans *Caligula*, et même dans ses admirables drames de cape et d'épée si mouvementés, si accidentés, la *Reine Margot*, les *Mousquetaires*, Alexandre Dumas avait obéi à cette inspiration (ne rions pas du mot) qui pousse le créateur vers son œuvre; dans *Kean*, il avait simplement voulu faire un rôle *complet* pour Frédérick, un rôle tout de contrastes, où l'acteur pût être à la fois grossier et superbe, insolent et inspiré, tendre, farouche, ironique, mena-

çant, gentleman, cabotin, et passer du soupir de Roméo au hoquet de Falstaff.

La pièce, à ce compte, est réussie. Elle eut aux Variétés un succès éclatant; elle alla aux étoiles, *alle stelle*, comme disent les Italiens. Frédérick, qui aux Variétés n'avait encore joué qu'une pièce assez médiocre où il n'avait obtenu, où il ne pouvait obtenir aucun succès, dit avec joie à Alexandre Dumas:

— Vous m'avez tiré du pied la plus forte épine que le sort y eût encore enfoncée!

Kean a donc nécessairement les défauts de toute pièce écrite pour un acteur en renom. Otez l'acteur, remplacez-le par un autre, quelque excellent que soit d'ailleurs ce nouveau venu, la pièce n'existe plus; elle est comme un habit taillé à l'ancienne mode et qui va mal aux épaules les plus élégantes.

Il faut avouer ensuite que les sentiments exprimés par Kean, et qui pouvaient séduire le public il y a trente ans, nous paraissent aujourd'hui, je dirai étranges pour être poli, En un mot, ce Kean nous répugne. La moralité générale aurait-elle fait des progrès sans qu'on le soupçonnât? ou n'est-ce pas plutôt que la moralité de l'artiste est allée en sens inverse de la démoralisation du plus grand nombre? Pourquoi pas?

C'est une chose à remarquer, en effet, que tandis que la généralité des gens peu à peu se sont comme déclassés, ont légèrement incliné, les uns vers un demi-monde, les autres vers une demi-bohème, les artistes, au contraire, les acteurs surtout, c'est-à-dire ceux qui vivaient jadis comme à la belle ou à la vilaine étoile, ont marché droit à un ordre non-seulement relatif, mais absolu. Oui, vraiment, à mesure que le caprice, la fantaisie, le débraillé, ou pour mieux dire l'humeur *cabotine* gagnait la nation entière, s'étendait comme une tache d'huile, les acteurs se rangeaient, devenaient pères de famille, hommes établis, propriétaires, maires de leurs communes, et endossaient l'humeur et les vêtements des bons bourgeois qui les méprisaient si fort jadis.

C'est un monde disparu que le monde où s'agite Kean, que ces journalistes qui se font subventionner par les actrices, que ces drôles contre lesquels il s'irrite. Aussi qu'arrive-t-il? C'est que rien aujourd'hui ne peut nous émou-

voir dans ce tableau vigoureux, mais brutal, d'une existence aussi heurtée et bizarre.

Cette fameuse doctrine du génie fils du désordre est répudiée. Nous n'avons plus d'admiration, mais du mépris pour le génie qui souille sa couronne et fait banqueroute de ce qu'on attend de lui. Notre idéal, tout au contraire, c'est le talent grandissant dans le calme et se fortifiant dans l'honnêteté. Non pas que je me déclare du parti de ces moralistes doux qui, par ordonnance donnent à boire aux artistes, non de l'ambroisie, mais de la tisane. Je tiens simplement à indiquer que la tisane a du bon. Trop longtemps nous nous sommes habitués à regarder les poëtes attablés au festin, il faut les voir aussi accoudés sur la table de travail. Horace n'était pas ce buveur qu'on imagine, et sous les treilles italiennes il trempait ses lèvres, non dans le falerne, mais dans le petit-lait. En est-il un moins grand poëte?

Un jour que le duc d'Orléans l'invita à ces repas qu'il donnait à Monceaux, et où Danton allait au bras de Camille Desmoulins, Robespierre répondit qu'il n'acceptait pas, « le vin de Champagne étant le poison de la liberté. » C'était calomnier ce pauvre vin français; mais ce qui est vrai, c'est que toute excitation, toute ivresse, tout désordre est le bourreau du génie.

Et ceux-là seulement sont les forts qui demandent leur fièvre au travail; les autres ont des collaborateurs sinistres, absinthe, opium, excitants qui réclament un jour leur part de recettes et qui se payent, comme Schylock, sur la chair de leurs clients.

Pour revenir à lui, quel type vulgaire, en somme, que le Kean de M. Alexandre Dumas! Je parle, bien entendu, du Kean de la pièce. Le Kean de l'histoire est mort fou, ce qui donne tort à toute sa vie. Il venait à peine de disparaître (1833) lorsque Alexandre Dumas le mit en scène, essayant de poser l'histrion en justicier. Kean justicier!

Et qu'est-ce donc que cet acteur grandiloque, toujours juché sur des échasses quand il ne roule pas dans le ruisseau, insolent et bavard, qui jette au monde ses imprécations parce qu'il a des billets protestés, et fait, encore tout hébété par l'ivresse, de la morale aux jeunes misses? Ce Caton des planches et des coulisses qui promène sa mauvaise humeur de cabaret en cabaret, proclame en titubant

la dignité de l'art et s'appelle martyr lorsqu'il n'est que valet! Il est irritant, ce Kean, en vérité. Il reçoit bassement du prince de Galles des bank-notes qui serviront à payer ses dettes, il insulte lord Mervill qui veut enlever miss Anna, comme lui, Kean, veut entraîner la comtesse de Kœffeld. Le baladin vaut le lord, et voilà bien du bruit pour deux misérables!

Je ne relèverai pas un mot qui, dans la bouche de ce Kean, a fait sourire : il s'agit des esprits que leur *impuissance a jetés dans la critique*. Ce cliché-là est bien usé encore. On avait cette candeur, il y a trente ans, de proclamer que la critique signifie impuissance. Pauvre critique, que Balzac méprisait et qui a fait la gloire de Balzac, elle sera la gloire aussi de ce siècle, et de tant de producteurs qui l'ont détestée et calomniée que restera-t-il lorqu'on relira encore ce critique qui s'appelle Michelet, ce critique qui s'appelle Renan, ce critique qui s'appelle Sainte-Beuve?

Berton n'était point l'acteur d'un tel rôle. Correctement élégant, d'une froideur sympathique, la voix mordante, métallique, il est fait pour ces personnages d'une distinction rare dont les passions naissent dans l'atmosphère d'un salon. Avec quelle perfection, — un peu roide pourtant, — il a joué tout le premier acte où Kean n'est autre chose qu'un homme du monde, murmurant son amour comme derrière un éventail! L'acteur y est parfait. Il est fort remarquable sans doute dans la pièce tout entière, mais remarquable plutôt par les efforts que par le résultat obtenu. Ce n'est point là le bohème emporté par tous ses caprices, c'est un gentleman curieux et froid qui veut connaître tout et toucher à tout.

Berton, boxant dans une taverne avec un matelot, n'est pas un fils de la rue se remettant en garde comme autrefois avec ses armes de vilain; c'est le prince Rodolphe des *Mystères de Paris* se mesurant avec le Chourineur. Et quel désordre savamment ordonné que le sien! Lorsqu'on l'éveille, au second acte, après une nuit de débauches, il n'a pas une mèche de cheveux dérangée, sa moustache est lisse et horizontale, sa robe de chambre nouée galamment par une ceinture ne fait pas un pli, ses bottes vernies n'ont pas une tache. Jamais orgie ne fut plus gourmée et ne conserva plus de *cant* glacé. Le gros Falstaff rirait bien d'un tel

compère. Mais, encore une fois, la faute en est à la pièce même plutôt qu'à Berton.

Mademoiselle Sarah Bernhardt a dit avec beaucoup de sentiment et de sa voix admirablement musicale les tirades d'Anna Dambly. Mademoiselle Ferraris, distinguée dans un rôle exécrable, étale deux ou trois toilettes vraiment merveilleuses.

On a beaucoup applaudi Saint-Léon en constable ami de la loi et du droit des gens et Martin dans son rôle de souffleur. Reynald donne un peu trop au prince de Galles l'allure d'un élégant contemporain. C'est un *cockney* de la Cité, ce n'est point l'hôte de Saint-James. Pas un des acteurs, au reste, ne porte le costume du temps; les habits sont datés 1868 et l'anachronisme saute aux yeux.

Ce fut Bressant qui joua, aux Variétés, le prince de Galles. Sur la brochure primitive, je trouve encore un autre nom: Hyacinthe. Il remplissait le rôle que tient aujourd'hui avec verve Coquelin cadet. De *Kean* à *Don Juan*, quelles créations pour Bressant! Et que d'éclats de rire a fait pousser Hyacinthe de *Kean* au *Papa d'un prix d'honneur*!

XXXII

Vaudeville : *Les Rivales*, comédie en 4 actes, de M. Amédée Rolland. — Gymnase : *Un Mari comme on en voit peu*, un acte de M. Gustave Desroziers. *Comme elles sont toutes*, comédie en un acte, de M. Charles Narrey.

2 mars 1868.

Je regrette que les *Rivales* n'aient pas réussi au théâtre du Vaudeville. L'auteur, M. Amédée Rolland, est de ceux qui, dans le monde des lettres, comptent beaucoup d'ennemis et quelques amis dévoués. J'aurais voulu constater le succès de sa pièce. Il avait débuté brillamment jadis. Ce sont des œuvres incomplètes, mais vraiment robustes, que l'*Usurier de village*, *le Parvenu* et les *Vacances du docteur*. L'Odéon les jouait devant des salles émues qui acclamaient toutes ces promesses de poésies et de drames futurs.

Pendant des années, M. Amédée Roland fut regardé comme un des espoirs du théâtre nouveau. Il avait rimé déjà, je crois, avant d'aborder la scène, un vaillant petit volume qui s'appelait *Au fond du verre*, un livre ardent et indigné, plein de toutes les flammes de la jeunesse. On devinait là le futur auteur de ce *Poëme de la Mort*, — qui, publié l'an dernier, n'a pas rencontré l'accueil qu'il méritait. Je feuilletais, en rentrant du Vaudeville, ces pages s supérieures aux scènes des *Rivales*, je relisais ces strophes émues et toutes palpitantes, — qui sont d'un poëte et d'un homme.

Aux siècles passés la mort était belle
Quand, après Pharsale, elle vint tout droit
Au second Brutus dénoncer du doigt
D'imbéciles dieux, cléments au rebelle.
Aux siècles passés la Mort était belle
Lorsque la Vertu mourait pour le Droit.

. . . .

Au siècle passé, la Mort était grande.
Chacun défendait vaillamment sa loi,
L'un la République et l'autre le Roi,
Mais chacun donnait sa tête en échange.
Au siècle passé, la Mort était grande
Quand chacun mourait soldat de sa Foi.

Au siècle présent, la Mort est ignoble :
Tout est renversé ; l'on ne croit à rien,
On n'est protestant, ni juif, ni chrétien ;
On n'est ni bourgeois, ni peuple, ni noble.
Au siècle présent, la Mort est ignoble ;
On croit à la Bourse, on meurt comme un chien.

M. Amédée Rolland a fait aussi de la critique Il rédigeait le feuilleton dramatique du journal *la Nation*, de peu nationale mémoire. C'est une des nécessités de notre état que les inimitiés que font naître autour de nous ces jugements sur les hommes et les choses du théâtre. Le Figaro de Beaumarchais souhaitait de voir réunis, un soir, dans la même salle, tous ses ennemis pour leur dire son sentiment en face. Le feuilletoniste, lorsqu'il est en même temps un auteur dramatique, n'a pas de pareil souhait à faire. Il arrive un jour où tous ceux qu'il a égratignés, froissés ou simplement piqués, se trouvent rassemblés et lui font payer cher

ses vérités ou ses injustices. Coup de sifflet ou coup de langue pour coup de plume. Mais la critique ne se repent point pour cela d'avoir parlé selon sa conscience.

Les *Rivales*, au surplus, n'avaient pas besoin d'être très-brusquement poussées pour tomber. M. Rolland me saura gré sans doute de lui dire tout net mon avis là-dessus. La pièce est loin d'être bonne ; elle a deux grands défauts : le sujet est banal, le style est affecté. M. Amédée Rolland s'est contenté trop vite de la donnée de sa pièce, et j'imagine qu'il a voulu la sauver ensuite par le détail, les tirades à effet, les mots vibrants, traitant l'œuvre d'art comme une pièce d'orfévrerie qui ne vaudrait que par la ciselure. Le malheur est qu'il n'a pas réussi.

Ses personnages parlent longuement pour ne rien dire ; ils discourent plutôt qu'ils ne causent. Ils se donnent, sous leurs efforts, un perpétuel torticolis pour parler. Puis cette comédie est vraiment trop simple. Un jeune avocat, M. Defresne, qui s'est ruiné à Paris, se réfugie en province, en Bretagne, pour s'y refaire une position. Il ignore les tracasseries, les coups d'aiguillon, les morsures et les piqûres de la vie de province (piqûres et morsures un peu bien exagérées par M. Rolland). A peine est-il établi là, que la calomnie se déchaîne contre lui. Il a pour voisines deux jeunes filles qui vivent seulement sous la garde d'un certain Ponthus dont je n'ai pas fort bien compris le rôle, et d'un paysan breton nommé Cabiron.

M. Defresne s'éprend de la plus jeune, Berthe, mais le sort veut que la cadette et l'aînée soient en même temps amoureuses de lui. Sans compter qu'il a laissé à Paris une certaine Edmée, jadis mariée, aujourd'hui veuve, et qui se dresse devant lui comme un remords, au moment où il demande à Adrienne, défaillante et torturée dans son amour déçu, la main de sa jeune sœur. Il est là, cet avocat, entre ces trois femmes, comme un Pâris licencié en droit entre trois déesses, et il fait vraiment piteuse figure.

Je me perdrais d'ailleurs dans une analyse plus complète. La pièce entière est vraiment enveloppée d'un brouillard; il y manque une certaine logique. L'auteur, — il est très-souffrant encore, — n'a certainement pas eu aux répétitions la vision nette de certaines scènes. Aussi bien serait-il injuste de le critiquer, sur une telle œuvre. Les *Rivales*, d'ailleurs, finissent comme on pouvait le prévoir.

Edmée, que M. Defresne consent à épouser, retourne courageusement à Paris, Adrienne se sacrifie et épouse son cousin Ponthus, tandis que l'avocat parisien devient le mari de Berthe, et tout est dit. J'avoue que j'attendais mieux.

A l'exception de Saint-Germain, de Colson et peut-être de Desrieux, la pièce, est, il est vrai, médiocrement jouée. Acteurs et actrices sont froids, guindés, déplorablement faux. Il y avait comme une atmosphère glaciale sur cette scène du Vaudeville. Était-ce la pièce qui ennuyait les artistes ou la salle qui les laissait interdits? Je l'ignore. La vérité est qu'ils ont, sans hésiter, passé à l'ennemi. Mademoiselle Savary avait eu en outre le tort d'arborer une robe blanche fantastique, ornée d'herbages, qui a diverti le public. On prend sa gaieté où on la trouve.

Je me hâte d'ajouter que la Porte-Saint-Martin donnera bientôt un drame en vers de M. Amédée Rolland, *Nos Ancêtres*. C'est la revanche toute trouvée et toute naturelle de la malheureuse comédie des *Rivales*.

Deux pièces nouvelles au Gymnase, représentées le même soir, un mercredi des Cendres. La première est une de ces petites comédies d'intrigue comme on en jouait au temps d'Ancelot. Un pastel absolument effacé, légèrement égrillard et tout à fait inutile. *Un mari comme on en voit peu* est l'œuvre d'un débutant, je pense, M. Gustave Desroziers. Je ne sais pourquoi il me semble que ce nouveau venu ne doit pas être un jeune homme. Toute sa pièce a des rides; l'esprit en est vieux; la plaisanterie sent la province; on voit bien que l'auteur sait écrire, mais on se demande, en vérité, pourquoi il a écrit cela.

D'Argenteuil se marie. D'Argenteuil est un de ces gros financiers qui montaient, bouffis d'orgueil, l'escalier de Versailles, et ouvraient à prix d'or un passage à leur ventre dans la Galerie de l'Œil-de-Bœuf. Ce financier est d'ailleurs au comble de la joie. Sa Majesté Louis XV vient de le faire baron, et d'Argenteuil a pu glorieusement mettre un tortil dans la corbeille de sa fiancée. Aussi quelle reconnaissance il a vouée à son souverain! Que ne ferait-il pas pour le service du roi! — Quittez donc votre femme aujourd'hui même, lui souffle un certain duc qui papillonne autour des beaux yeux de la mariée, Sa Majesté en est complètement éprise. Elle souffrirait cruellement de vous savoir heureux, et, — qui sait? — le chagrin aidant, elle en pourrait peut-

être mourir. Quelle cruauté! Vous ne voulez point, je gage, la mort de votre roi! »

D'Argenteuil ne veut la mort de personne. Il s'éloigne en soupirant, en trouvant que le dévouement aux princes légitimes a quelques aspérités; mais à peine est-il parti que le duc se glisse auprès de la mariée, avec le dessein de l'enlever. Ces ducs n'en font jamais d'autres! Mais bah! la place est déjà prise. Le petit cousin de la mariée, un Chérubin lieutenant aux gardes, pleurniche déjà son amour à sa cousine. La fiancée prise entre deux feux, s'effarouche et se réfugie dans les bras de son mari, dont on riait, mais qui rit beaucoup à son tour, lorsqu'il fait envoyer le petit cousin en Flandres, et quand il voit passer la duchesse elle-même, la propre femme du duc, dans le carrosse du roi.

Pradeau est amusant dans ce rôle de d'Argenteuil et mademoiselle Girardin montre, sous la poudre, le plus piquant visage du monde. Mais cela ne suffit pas vraiment à rendre une pièce bonne. Quelle idée bizarre d'aller mettre au théâtre après tant de pièces de cette sorte, les tribulations d'un financier, les soupirs d'un militaire sans moustaches, les séductions d'un duc bel et bien berné et les bavardages d'un docteur à longue canne à bec de corbin! Toutes ces marionnettes, qui semblaient sémillantes il y a trente ans, quand on écrivait les *Premières armes de Richelieu* ou la *Comtesse du Tonneau* paraissent aujourd'hui singulièrement fanées. Le Pompadour a vieilli, le rocaille est défraîchi, le rococo est vraiment du rococo. Les vers se sont mis dans les gilets à fleurs des Bouret et des La Popelinière, les paniers de la Parabère sont usés, vendanges sont faites, et les perruques blanches des marquis répandent comme un étouffant nuage, non d'iris, mais de poussière.

Et d'ailleurs elles sont si fausses et si banales ces comédies, à côté des vaudevilles vrais de l'histoire! Le duc d'Argenteuil du Gymnase est si peu plaisant, comparé aux *Maris comme en voit beaucoup* dans le siècle de Louis XV. Ce moment de l'histoire est la plus étonnante des cohues. Il faut l'étudier de près pour en connaître les mesquineries et les petitesses. C'est un prodige de voir combien ces élégances qui, à distance, séduisent et font illusion, sont, en réalité, bourgeoises et bêtes. Les irrésistibles du temps, les plus galants et les plus renommés, prennent devant l'histoire les attitudes humiliées et le comique aspect que de-

vait avoir Louis XIV sous sa perruque. On croirait entendre des personnages de Henri Monnier causer entre eux, lorsqu'on surprend les commérages posthumes de Versailles et de Marly.

Je viens d'achever justement la lecture du très-curieux livre de M. Emile Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV*. L'auteur connaît à merveille cette époque, et nous la fait connaître le mieux du monde. Mais, bon Dieu, quelle impression nous a laissée cette étude. Ils sont ridicules, ces grands seigneurs, elles sont vulgaires, ces galantes héroïnes! Il leur faut pour garder leur charme ou leur dignité, la perspective du passé, la pénombre et le faux jour. Ah! poupées de cour, poupées de plâtre et gentilshommes de carton! Quelle comédie, si l'on s'avisait de mettre à la scène ces gens, dépouillés de leur prestige et vraiment tels qu'ils furent.

Les seuls démêlés de madame de Pompadour avec le duc de Richelieu formeraient une bouffonnerie amusante incroyable. Il faut le voir, ce duc, le roi des élégants, traînant, pendant toute une nuit, ses meubles par sa chambre, frappant du pied, toussant, trépignant et faisant tout le bruit imaginable pour empêcher de dormir la marquise de Pompadour, qui dormait au-dessous de lui.

Il faut le voir, se disputant à Versailles avec le duc de la Vallière, lui disant tout net : «Vous êtes une bête !» et se sauvant *en lui faisant des cornes*, comme un collégien échappé. Et le roi lui-même, quelle piteuse Majesté que la sienne ! Quel rôle niais il joue entre toutes ces intrigues! En vérité, M. G. Desroziers avait beau jeu, s'il tenait à nous donner une comédie rétrospective. Il n'avait qu'à lire Campardon et à mettre en scène la vérité.

Mais parlez-moi du petit acte de M. Charles Narrey, *Comme elles sont toutes*. A la bonne heure, voilà vraiment de la comédie alerte, contemporaine, d'un esprit mordant et fin, d'une ironie très-élégante et très-vive, et dans le genre des *Curieuses*, ce jolis croquis parisien qui semble faire école. Elles sont deux, deux adorables femmes qui se rencontrent dans un salon de la ville d'Ems. L'une est une princesse russe, la plus adorable statue de neige qu'on puisse rêver; l'autre est une Péruvienne ardente, vaillante, nerveuse, emportée, une rose fille d'Incas, un volcan des Cordillères, — un volcan blond.

La princesse Nadèje est à Ems pour sa santé. Elle boit tous les matins trois verres d'eau qu'elle assaisonne de *donc*, *déjà*, à la moscovite, elle fait une promenade hygiénique d'une heure au bord de la Lahn, et le reste du temps elle rêve doucement à Maurice de Trany qu'elle doit bientôt épouser. A Ems, Sylvia de Torella est une nouvelle venue. Elle y est tombée, le matin même brusquement, demandant à tous les échos le fiancé qu'elle doit épouser. Elle est veuve, maîtresse de sa vie, elle adore un cavalier accompli qu'elle a rencontré à Paris dans un bal, et avec lequel elle a valsé quatre fois dans la même soirée.

La petite Péruvienne, au grand étonnement de l'assistance, ignorait que c'était un peu bien se compromettre. Mais, enchantée de l'aventure, elle pétille d'impatience, et c'est avec joie qu'elle épousera son valseur.

Le hasard veut que Sylvia et la princesse aiment précisément le même homme. Ce M. Maurice de Trany a mis le feu à ce grain de poudre qui s'appelle Sylvia; il a fait fondre ce sorbet parfumé qui est le cœur de Nadèje. C'est un homme bien heureux. Voilà deux femmes décidées à se battre à cause de lui. Ces choses arrivent.

Au temps jadis (nous retournons en pleine Régence), le duc de Richelieu avait été comme Maurice de Trany, la cause d'un duel au pistolet entre madame de Nesle et madame de Polignac. On s'était battu tout de bon au bois de Boulogne, pour celui que madame de Nesle appelait le *mortel chéri*. C'est même une des curiosités de la chronique de ce temps-là, que cette rencontre. Les deux adversaires choisissent le terrain, font feu ensemble. Madame de Nesle tombe.

— Je t'apprendrai à vouloir aller sur les brisées d'une femme comme moi, dit madame de Polignac! Si je te tenais, perfide, je te mangerais le cœur après t'avoir brûlé la cervelle.

Le propos était peu généreux. Les *curieuses* d'aujourd'hui peuvent bien se battre, elles n'auront jamais cette énergie. Mais qui l'eût cru de ces petites femmes du dix-huitieme siècle? Pendant ce temps on relevait madame de Nesle, qui frappée à l'épaule, disait : « J'eusse voulu être blessée au cœur! Vous regardez mon sang? Que n'en ai-je un plus beau à verser pour Richelieu! » Pauvres têtes

folles! Le soir Richelieu à qui on contait l'aventure, répondait simplement :

— Ces dames ont été bien bonnes de se battre pour moi. Je ne sacrifierais pas un de mes cheveux ni à l'une ni à l'autre!

Le Maurice de Trany de M. Narrey est plus sympathique que Richelieu, mais ses héroïnes sont moins passionnées que mesdames de Nesle et de Polignac. Au moment de charger les pistolets, elles songent quelles pourraient fort bien non se tuer, mais se défigurer,— une joue trouée, un œil crevé, quelles terribles choses! — et elles abandonnent d'un même mouvement les armes à feu. Elles vont laisser au sort le soin de décider laquelle des deux se jettera dans la Lahn, comme Orphée, et s'y noiera par amour pour Maurice.

Mais au fait pourquoi se noyer? Ne vaut-il pas mieux mesurer l'amour que chacune d'elles porte à son fiancé? Additionnons les sacrifices que nous ferons pour lui. Nous verrons bien celle qui l'aime davantage. — Voilà qui est dit. Moi, je lui sacrifie un jour d'Italiens par semaine. — Moi un jour d'Opéra. — Moi, les jours de la Patti. — Moi, les jours de Faure! — Je me fais arracher cette dent pour lui. — Moi, toute la mâchoire... » Au même moment, Maurice de Trany passe à cheval sous la fenêtre. Qu'il est charmant ainsi! Quelle grâce! Quelle adresse! Quelle élégance! Mais il descend de cheval. Il vient de ce côté. Le voici! Il entre, il trébuche au seuil de la porte contre un obstacle et s'étale piteusement de toute sa longueur sur le parquet, — le malheureux,— aux grands éclats de gaieté de Sylvia et de Nadèje, dont le fou rire ne peut se calmer.

— Eh bien! mesdames, dit Maurice en se relevant, maintenant l'expérience est faite, j'hésitais, je l'avoue entre vous deux, également charmantes et qui m'aimiez également. J'ai eu cette idée de faire devant vous une chute ridicule, me réservant d'épouser celle de vous deux qui ne rirait pas. Vous avez ri l'une et l'autre et vous m'avez trouvé sot. J'épouserai donc une jeune fille qui m'a vu hier tomber de cheval, — pour tout de bon, cette fois, — et qui s'est naïvement évanouie en me croyant blessé.

Le cavalier salue correctement et s'éloigne; les deux femmes se regardent un peu dépitées, puis riant encore :

— Venez-vous ce soir au bal au Casino? — Oui. Je serai en rose.— Et moi en bleu.— Ah! pardon, non je serai en

bleu. — Alors, je serai en rose! » Et les oiseaux s'envolent. Amour, affection, passion. éternité des sentiments, autant en emporte la brise! M. Charles Narrey, pour être juste, aurait bien fait d'allonger son titre et de dire : *Comme elles sont toutes... dans un certain monde.* Un monde où la femme n'est femme qu'à demi, car elle ne connaît que son caprice et n'a jamais épelé le mot dévouement.

C'est un franc succès que cette comédie où l'esprit fait rage. Elle est au surplus jouée dans la perfection. Porel a dix lignes à dire, il les détaille avec une ironie charmante. Les défauts même de mademoiselle Angelo, sa froideur, sa diction lente, la servent dans ce rôle élégant de la princesse russe. Quant à mademoiselle B. Pierson, elle a joué avec sa grâce souriante et une vivacité, un brio des plus gais du monde, — en un mot, en vraie comédienne, — ce rôle de Péruvienne qui tue les tigres à l'arc et conte qu'à dix ans elle jouait avec les serpents à sonnettes.

XXXIII

Le Vengeur au théâtre et dans l'histoire.

9 mars 1868.

Nous ne cherchons pas l'histoire au théâtre, mais nous n'aurions garde de l'éviter lorsqu'elle vient nous y trouver et surtout — on nous pardonnera cette préférence — lorsqu'il s'agit de l'histoire, toute palpitante encore, de la Révolution.

Le 9 février 1850, — il y a dix-huit ans passés, — le *Moniteur universel* publiait le décret du président qui accordait la croix de la Légion d'honneur à sept anciens matelots ou canonniers de la République: Laurent Ailhaud, Henri Boucard, Jacques David, Jean-Pierre Cerclé, Jacques Picoulet, Louis Billet et Jean Troadec, qui montaient, le 13 prairial an II, le vaisseau *le Vengeur.*

La seconde République acquittait la dette de la République de 1794. Il n'y a pas longtemps que le dernier de ces

marins est mort, qui eût pu assister à cette représentation du grand drame maritime où il avait risqué sa vie. Comme il aurait d'ailleurs trouvé les temps changés ! (1).

Il est plus difficile aujourd'hui de représenter sur le théâtre certaines glorieuses actions qu'il n'était autrefois dangereux de les accomplir. L'ombre même du passé frappe d'effroi cette génération prudente, et volontiers on referait du Père Loriquet le type du bon historien. Quelles hésitations de la part du comité d'examen, — disons le mot, de la censure, pour laisser passer, quoi ? des mots, des syllabes qu'on dit factieuses, et quelque vague refrain de ces airs dont parlait Béranger :

> Ces airs proscrits qui, les frappant de crainte,
> Ont en sursaut réveillé tous les rois.

Il a fallu lutter pour obtenir — et on ne l'a pas obtenu — qu'on murmurât comme un écho affaibli de ce *Chant du Départ*, que madame Marie Laurent chantait pourtant tout haut, voilà neuf ans, à la Porte-Saint-Martin, dans une pièce de circonstance, la *Voie sacrée* ou les *Etapes de la Gloire*, lors du départ de l'Empereur pour la guerre d'Italie.

C'est qu'il s'agissait alors de réveiller l'enthousiasme populaire, qui pouvait être endormi (on le serait à moins); c'est qu'il fallait électriser le public à la veille des batailles. Et c'est ainsi que lorsqu'on veut faire tressaillir en nous quelque généreuse fibre, c'est encore à ce passé, — passé d'hier oublié aujourd'hui, — qu'il faut demander un auxiliaire; et lorsque nos soldats montent à l'assaut de Malakoff, c'est au vieil et mâle accent de la *Marseillaise*. Pauvre air sublime ! chanson prisonnière qu'on délivre à l'heure du danger et que l'on consigne après le triomphe !

Ils chantaient la *Marseillaise* sur le vaisseau *le Vengeur*, tandis que les boulets de l'amiral Howe ouvraient la carcasse du navire. Jamais exploit ne fut plus vaillamment célébré que celui-ci. La Convention estimait peu cependant la gloire militaire : la République avait déclaré la paix aux

(1) Un des survivants du combat du 13 prairial, M. Moreau de Jonnès, qui combattit à bord du vaisseau amiral, est aujourd'hui membre de l'Institut. C'est un débris illustre d'une gigantesque époque, débris encore debout — comme un exemple.

peuples en déclarant la guerre aux rois. Ce n'était point le soldat qu'exaltait dans ses discours Barère, l'avocat du Comité de salut public, c'était le citoyen armé pour la défense de la patrie. Et lorsqu'on admettait aux honneurs de la séance quelqu'un des combattants glorieux de Fleurus ou de Jemmapes, l'orateur le remerciait plus vivement encore d'être un *bon agriculteur* que d'être un brave guerrier.

C'est qu'en l'an II, les soldats, marins ou grenadiers, se battaient pour une idée et marchaient à la mort, non pas en aveugles, mais avec la conscience même du devoir à remplir, de la nécessité de vaincre. Cette escadre, que commandait Villaret Joyeuse, dont le *Vengeur* faisait partie, et qui laissa le port de Brest pour défendre un convoi de grains contre les croiseurs anglais, cette escadre entière se sacrifiait avec joie pour assurer le passage du blé et l'arrivée des navires chargés de denrées.

La disette, en effet, était le grand ennemi de ce temps, et le seul qu'on redoutât. Qu'on se figure Paris affamé, pris à la gorge, sans pain, et toute cette France même livrée aux agioteurs, aux accapareurs, râlant et attendant des secours avec l'anxiété terrible du besoin : la famine enfantant la défiance et l'émeute, les misères du logis, les troubles de la rue, les menaces et l'insurrection. Il fallait plus que du génie, il fallait de la patience et la plus implacable audace pour gouverner.

Pache, maire de Paris, dès que le faubourg grondait, ceignait son écharpe, et, au contraire de cet empereur romain qui, pour calmer son peuple mourant de faim, lui jetait avec dédain un de ses sénateurs, il arrachait, lui, magistrat du peuple, des citoyens à la foule ameutée. C'était l'heure où, sur ce rhythme menaçant de la *Carmagnole*, les sections défilaient, grondant leurs refrains :

Que faut-il au républicain ?
Un peu de fer, un peu de pain,
Du pain pour le manger,
Du fer pour l'étranger !

Et le fer et le pain manquaient à la fois. Alors on voyait apparaître, on ne sait d'où venues, des figures bizarres, agents d'affaires, négociants étrangers, suisses, américains, colportant de comités en comités leurs projets d'approvi-

sionnement, faisant antichambre chez les députés ou les banquiers, promettant du blé, tirant des plans, sortes de Riz-Pain-Sel aux allures louches qui, tout dévoués peut-être à la cause qu'ils prétendaient servir, augmentaient cependant la défiance et se donnaient pour auxiliaires avec des tournures d'espions.

L'Amérique, républicaine comme nous — et qui ne nous faisait point la guerre, — apparaissait aux yeux des gouvernants comme une terre de salut. Au delà de l'Océan, on appelait la France, cette France qui, la veille même de ces terribles journées, avait donné son sang pour la liberté américaine, on l'appelait le *plus beau peuple de l'univers*.

C'est de là justement qu'était parti, sous l'escorte de l'amiral Vanstabel, un convoi de grains et de denrées coloniales attendu à Brest et qui devait arriver en vue de nos côtes vers la fin mai 1794. Il faut lire les écrits du temps pour voir ce qu'un tel convoi portait avec lui d'espérances. C'était le salut et la vie même de plusieurs milliers de citoyens.

L'Angleterre comprenait quel cruel intérêt il y avait à disputer à cette misérable République le peu de blé sur lequel elle comptait pour nourrir ses enfants. Ses croisières guettaient donc, elles demeuraient immobiles devant Brest, canons chargés, attendant l'arrivée du convoi qu'elles voulaient capturer ou couler. Des capitaines de commerce britanniques, rencontrés en route par Vanstabel et pris par lui, disaient avec une arrogante raillerie : « Vous nous « prenez en détail, mais patience, l'amiral Howe vous pren-« dra en gros ! » L'amiral Howe, bon marin et soldat éprouvé, commandait la flotte anglaise, forte de vingt-six vaisseaux de ligne.

C'était précisément le nombre des vaisseaux qui composaient la flotte française, vingt-six navires ancrés à Brest sous les ordres du contre-amiral Villaret-Joyeuse. Le Comité de Salut public donna ordre au marin de sortir du port et de disputer à l'Anglais le convoi de grains. Cet ordre ajoutait que la flotte croisant à la hauteur des îles de Coves et de Flores devait éviter le combat. Mais retenez donc des marins enflammés, demandant la bataille, altérés de poudre, saisis de cette fièvre belliqueuse que les Italiens appelaient au temps passé la *furia francese*, et qu'en 1794

les Anglais nommaient *the jacobinical rage!* Que dis-je, des marins? Des paysans, des volontaires, des enfants de Paris, montés à bord avec l'allégresse confiante des fédérés qui chantaient sous le feu de l'ennemi.

Le hasard les avait faits matelots ; eh bien! ils voulaient, eux aussi, pendant que l'on battait Cobourg, que l'on reprenait les Pyrénées et qu'on enlevait d'assaut les Alpes, ils voulaient disputer la mer, eux, les nouveaux venus et les ignorants, à ces loups de mer anglais, maîtres de l'Océan. Lorsque Jean-Bon Saint-André, qui représentait la Convention à bord du vaisseau amiral, annonça qu'on livrerait bataille, les acclamations retentirent, et toute cette flotte sortit joyeuse de Brest, un matin, et vogua vers le branle-bas comme vers une fête.

Il fallait être hardi, cependant, pour attaquer les vaisseaux de l'amiral Howe, les plus redoutables et les mieux armés de cette puissante marine britannique. On se battit avec acharnement. Du 9 au 13, pendant quatre jours, ces cinquante navires se canonnèrent avec une égale fureur. Le 9 au soir, le vaisseau français *le Révolutionnaire*, attaqué par trois vaisseaux anglais, le *Leviathan*, le *Bellerophon* et l'*Audacious*, et recevant même les boulets du *Russell* et du *Marlborough*, placés non loin de là, commença le feu et se battit toute la nuit, vivant cratère, multipliant ses bordées, éclairant l'ombre ; et, le matin venu, criblé de bombes, démâté, couvert de cadavres, et hors de combat, il était remorqué jusqu'à Rochefort par un navire français, tandis que le *Bellerophon* était réduit au silence et que l'*Audacious* se réfugiait à Plymouth, comme un lutteur qui, sans souffle et sans force, quitte l'arène en se traînant.

Je ne sais rien de plus émouvant que ce combat de prairial, que cette rencontre farouche de la jeune marine républicaine et de la vieille marine anglaise, l'intrépidité téméraire se mesurant avec l'expérience, la colère ardente luttant corps à corps avec le flegme et la ténacité. Ces deux races d'Angleterre et de France ont de si différentes vertus que leurs chocs sont assurément les plus terribles de l'histoire. On éprouvera une éternelle émotion, une admiration éternelle à contempler les intrépides cuirassiers de Milhaud venant se briser, comme une marée de fer liquide, contre les lignes des *enfants rouges* de Wellington sur le plateau de Mont-Saint-Jean.

Le combat du 13 prairial ne devait pas être pour nous une victoire, mais ce ne fut point, à dire le vrai, une défaite. La marine républicaine avait affirmé sa force et son énergie, et elle avait décontenancé cette flotte anglaise elle-même, toute surprise de tant d'acharnement. On ne sait combien d'actions d'éclat et de mots stoïques se perdent dans la fumée et le bruit du canon. Une bataille est comme un sanglant amalgame d'assassinats et d'héroïsmes. Jean-Bon-Saint-André, debout sur le pont de la *Montagne*, commande et observe. Deux jeunes gens tombent à côté de lui : on les relève. L'un d'eux, mourant, s'informe si le représentant du peuple est blessé. — Non. — « En ce cas, vive la République ! » Un jeune Breton, qu'on porte au chirurgien, la jambe brisée par un boulet, demande en grâce qu'on l'arrête près d'une pièce prête à tirer, et quand le coup part, enlevant une file d'hommes sur le pont de l'ennemi : — « Bien pointé ! s'écrie-t-il. Ils voulaient avoir ce vaisseau, non, ils ne l'auront pas ! » Un jeune aspirant, Chardon, la cuisse emportée, meurt en criant : « Camarades, faites danser la carmagnole aux Anglais ! » Et le commandant de la *Montagne*, le capitaine Bazire : — « Répétez au représentant du peuple, dit-il au chirurgien qui le pansait, que le seul vœu que je forme en mourant, c'est le triomphe de la République ! »

Quelques jours plus tard, ceux des prisonniers français que l'on débarquait à Spithead mettaient le pied sur le sol anglais en chantant la *Marseillaise*. On veut les faire taire. Ils continuent. On les couche en joue, ils chantent encore. Un soldat anglais fait feu, un des prisonniers tombe. La *Marseillaise* retentit toujours.

« Les Français, disait un des matelots de l'escadre de l'amiral Howe, sont comme les cailloux : plus on les frappe, plus ils rendent de feu. »

Le combat du 13 prairial n'avait pas, d'ailleurs, été inutile. La flotte française avait tenu la flotte anglaise en échec, et, pendant qu'on se battait encore, le convoi de blé traversait la mer, cette mer couverte de débris de mâts, de morceaux de hunes brisées, de sculptures flottantes, et faisait voile vers le port dont l'héroïsme de la flotte venait de lui assurer l'entrée.

Ce fut dans cette journée du 13 prairial que coula le vaisseau *le Vengeur*, et que notre marine, qui naissait à

peine ou renaissait, reçut le baptême du acrifice. Le *Vengeur* se nommait en réalité le *Vengeur du peuple.*

Il y avait, lorsqu'il sombra, trois jours que le navire (capitaine Renaudin) se battait, criblant l'ennemi des boulets de ses 74 canons. Le 10, le *Vengeur* avait essuyé le feu de *dix* vaisseaux de ligne anglais, puis attaqué par deux vaisseaux à trois ponts, il s'était défendu contre eux avec ardeur, jusqu'à l'arrivée de la *Montagne* et du *Scipion.*

Le 13, même violence dans l'attaque et dans la défense. Le *Vengeur* est aux prises avec deux vaisseaux, dont un à trois ponts, et un troisième vient lui couper la ligne. Lutte désespérée. Le commandant veut tenter l'abordage, mais les Anglais criblent de boulets le navire, et, peu à peu, pris entre des feux croisés, sans secours, le *Vengeur* s'enfonce lentement. Les Anglais mettent des canots à la mer, ceux des marins qui veulent s'échapper y sautent. Les autres — groupe héroïque, bataillon sacré de la République, — ont leur mot de Cambronne aussi, qui est cette fois : *Vive la France* ! Ils sont engloutis.

Imaginez maintenant la salle de la Convention nationale, toute fourmillante de peuple, les députés à leur place, leur écharpe tricolore serrée sur leur uniforme bleu, les tribunes envahies, toutes les têtes animées, tendues vers un seul point, la tribune, la grande et fière tribune ; le sourd bruissement de la foule, l'éclat des carmagnoles rayées de couleurs claires, des robes blanches et des bonnets à ruban et à cocardes tricolores des femmes, puis l'aspect imposant de cette Assemblée, où les généraux admis aux honneurs de la séance balbutiaient et s'excusaient disant : « Je ne tremble pas ainsi devant l'ennemi ; » le silence religieux qui accompagne les clameurs, et au-dessus des têtes, pendus au plafond de la salle, déguenillés, troués et déchirés par les balles, les drapeaux ennemis, arrachés hier à ces envahisseurs qui désignaient Paris pour leur prochain quartier d'hiver et que l'on avait forcés à transporter ce quartier d'hiver jusqu'à Vienne. La tribune est vide, mais on annonce que Barère va parler.

Barère est celui qui a promis, au nom du Comité du Salut public, d'annoncer au peuple français une victoire par jour. Le voici. Il a gravi les marches des rostres gaulois et le président Louis lui a donné la parole. Il redresse sa belle tête méridionale, et, de cet accent emphatique du plaideur, il

commence le récit des traits sublimes qui ont marqué la journée du 13 prairial.

D'abord, l'avocat disert se tient dans les lieux communs de sa rhétorique ordinaire ; il parle, en son langage grandiloque, du vieil ennemi de la France, l'Anglais, et de l'enthousiasme de nos marins ; il transporte son auditoire sur l'Océan, il lui montre en présence les vaisseaux de la République et ceux de la Monarchie; il lui fait voir, entre tous nos navires désemparés, un vaisseau entr'ouvert, les mâts rompus et les voiles déchirées. Alors, ému lui-même par le spectacle qu'il évoque, entraîné par son sujet, embrasé de l'enthousiasme qu'il veut allumer, l'orateur, pris à son propre discours, devient sublime, et c'est avec un frémissement qu'il s'écrie :

« Voyez le vaisseau *le Vengeur*, percé de coups de canon, s'entr'ouvrant de toutes parts, un équipage composé de blessés et de mourants, luttant contre les flots et les canons; tout à coup le tumulte du combat, l'effroi du danger, les cris de douleur des blessés cessent; tous montent ou sont portés sur le pont. Tous les pavillons, toutes les flammes sont arborés ; les cris de : « Vive la République ! Vivent la liberté et la France ! » se font entendre de tous côtés; c'est le spectacle touchant et animé d'une fête civique plutôt que le moment terrible d'un naufrage. Un instant, ils ont dû délibérer sur leur sort. Mais non, citoyens, nos frères ne délibèrent plus; ils volent l'Anglais et la patrie, ils aimeront mieux s'engloutir que de la déshonorer par une capitulation ; ils ne balancent point ; leurs derniers vœux sont pour la liberté et pour la République ; ils disparaissent. »

On se figure le geste de Barère à ce dernier mot. Par un mouvement unanime d'admiration, la salle entière frémit, des représentants se lèvent, agitant leurs chapeaux ; les mêmes cris partent à la fois de toutes les poitrines : Vive la République ! Et les acclamations des tribunes répondent aux applaudissements frénétiques, qui sont comme l'oraison funèbre du vaisseau *le Vengeur*.

Alors, un décret est rendu qui porte qu'un modèle du navire sera suspendu à la voûte du Panthéon et que les noms des hommes qui composaient l'équipage seront inscrits sur une des colonnes de ce Panthéon. Le décret ajoute que la Convention fait appel à tous les artistes, poëtes,

peintres (David, ressaisis tes pinceaux ! avait dit Barère), sculpteurs, pour transmettre à la posterité le trait sublime; enfin, que le vaisseau à trois ponts, en ce moment en construction dans le bassin couvert de Brest, portera le nom du *Vengeur*.

Jean-Bon-Saint-André se lève ensuite, ce Jean-Bon Saint André qui s'écriait dans la canonnade : « Sauvez la *Montagne* ! mes amis, » et que l'on a accusé (M. Jal le dit tout net) de s'être caché à fond de cale pendant le combat et d'y avoir, pour tout exploit, taché sa redingote de suif et de goudron, Jean-Bon-Saint-André, qui mourra dans une épidémie où il disputera ses compagnons d'armes au fléau, Jean-Bon l'intrépide réclame les secours de la nation pour les veuves et les orphelins des marins du *Vengeur*.

L'équipage tout entier du vaisseau n'avait pas péri. Le capitaine Renaudin et 266 marins avec lui avaient été recueillis par des chaloupes anglaises, et, prisonniers à bord du *Culloden* et de l'*Alfred*, transportés au cautionnement de Tavistock. C'est de là que Renaudin, quatre de ses officiers et quelques commis du *Vengeur* rédigèrent le procès-verbal du combat du 13 prairial. Il faut le lire tout entier pour connaître l'exacte vérité sur cette affaire.

Les écrivains réactionnaires ont voulu voir dans le récit du capitaine Renaudin (qui, entre parenthèse, a eu le tort impardonnable de ne point demeurer le dernier à son bord), une preuve de la fausseté du discours de Barère. Barère avait cependant rédigé son rapport d'après les renseignements fournis par son collègue Jean-Bon-Saint-André, qui, témoin du combat, est aussi digne de foi, je pense, que le capitaine Renaudin.

Sans doute Barère a présenté le fait avec sa fougue habituelle de rhéteur, et je veux bien que le pont du *Vengeur*, labouré de boulets et jonché de cadavres, ait offert un autre spectacle que celui d'une *fête civique*, mais le sublime du combat n'en reste pas moins intact.

Renaudin conte qu'après que les chaloupes de sauvetage furent pleines, ceux de ses camarades qui étaient restés sur le *Vengeur imploraient, en poussant des cris lamentables, des secours qu'ils ne pouvaient plus espérer* ; mais il ajoute : — *Nous entendions, en nous éloignant, quelques-uns de nos camarades former encore des vœux pour leur patrie ; les derniers cris de ces infortunés furent*

ceux de Vive la République! *Ils moururent en les prononçant.* »

Et que m'importe que quelques-uns aient demandé du secours, que d'autres, comme Renaudin, le capitaine, se soient jetés dans les barques ; que d'autres encore se soient rendus, je ne veux voir que ceux qui, arborant des pavillons bleus avec cette devise en lettres d'or : *La Victoire ou la mort!* se sont battus, un contre dix, ceux qui, se voyant perdus, groupés sur le pont de leur vaisseau, attachent leur pavillon au mât, pour qu'il s'engloutisse avec eux, et ne surnage point ; — puis, regardant les Anglais recueillir les blessés, et les barques qui portent leurs compagnons s'éloigner dans la fumée, n'ont plus qu'un cri, une pensée, et meurent les bras au ciel, ivres de la volupté du martyre, et deux noms, deux noms seuls sur leurs lèvres noires de poudre : la *République* et la *France!*

Hélas! il ne faut pas ouvrir les historiens anglais pour y rencontrer la justice à l'égard de ces héroïques vaincus. Ce génie fumeux et brumeux, Th. Carlyle, traitait bonnement dans un article du *Fraser's Magazine*, le suicide du *Vengeur* de « *blague*, de *farce gauloise* imaginée par Barère. » L'historien des Fastes de la marine anglaise, M. William James, accorde que les matelots du *Vengeur*, pendant que le navire sombrait, criaient bien : « Vive la nation! vive la France! » Mais il ajoute bien vite que ce cri aura été poussé par *un matelot*, meilleur républicain que les autres, ou encore par *une trentaine de marins qui avaient dû faire de nombreuses visites aux spiritueux pour se donner du courage*, ainsi qu'il arrive de le faire aux matelots anglais dans des cas désespérés comme celui-ci. »

Allons, ce M. James calomnie non-seulement nos marins, mais ses compatriotes eux-mêmes. Il y a, ce semble pourtant, une autre grandeur à reconnaître le sublime chez ses ennemis qu'à l'attribuer à quelques gorgées de rhum ou de gin.

Le drame de MM. Brisebarre et Blum, que représentait hier le Châtelet, est assez loin de ces fièvres sublimes. C'est de la poudre éventée qu'il nous fait respirer et non du salpêtre républicain. Et pourtant l'attrait de l'héroïsme est si fort, qu'à de certains moments la salle entière a frémi. Le départ des volontaires, — un gai et superbe tableau, — et le branle-bas de combat ont singulièrement ému le public. Il

ne demandait, ce public, qu'à acclamer l'œuvre entière. Mais les auteurs ont hésité, et, pour arriver à faire crier : *Vive la République !* au dernier tableau, ils se sont égarés dans bien des détails réactionnaires. On a particulièrement protesté contre un ballet dansé sur le Pont-Neuf, à deux pas du canon d'alarme, un quadrille de bal masqué égaré sur une place publique de Sparte. Puis les anachronismes fourmillent. On vend le *vieux Cordelier* trois mois après la mort de Camille Desmoulins, et l'on donne au *Père Duchêne* le format du *Petit Journal*. Le dernier tableau s'est un peu perdu dans la fumée. Nous reviendrons, d'ailleurs, sur ce drame, — qu'il faut voir, en dépit de tout. — Mais disons, dès aujourd'hui, que lorsqu'on touche à la Révolution française, il faut le faire avec plus de respect et plus d'émotion. La muse républicaine est fière et n'inspire que les enthousiastes et les fervents.

XXXIV

Gymnase : *Les Grandes Demoiselles*, un acte de M. Ed. Gondinet.— Marc Michel.

16 mars 1868.

Les flatteurs devront dorénavant trouver un autre mot que le mot de *bonbonnière* pour désigner le théâtre de Madame. La bonbonnière est comme une serre où M. Montigny collectionne des roses. Nous avons la rose Pierson, la rose Massin, la rose Magnier, toute une série que n'avait pas prévue Redoutté, le peintre des fleurs. Pas un théâtre, à l'heure qu'il est, ne possède une telle collection de jolies femmes.

Ce sont de fort charmantes personnes qui, pour la plupart, remplacent le talent par les dents blanches, et s'inquiètent moins de l'art dramatique que de leur couturière. Mais leur directeur ne me paraît pas exigeant et leur demande simplement un visage agréable. Le public, à son tour, se pique d'honneur, et pour ne point sembler plus farouche que la direction, réclame quoi ? — peu de chose, un sourire, une démarche élégante, des cheveux blonds ou

bruns; puis, en bon prince qu'il est, il applaudit sans se faire prier. Et quand on songe que la férocité de ce public est passée en proverbe!

J'imagine que M. Montigny aura eu l'idée de faire figurer, à la fois et dans un seul cadre, toute sa collection. Idée lumineuse! On suit d'ici les raisonnements qui ont dû conduire ce directeur à nous montrer quatorze femmes en un seul petit acte : « Mlle Pierson, isolée, attire la foule; mais que sera-ce donc lorsqu'elle apparaîtra entourée de Mlle Angelo, de Mlle Girardin et de Mlle Mentz? Le bureau de location ne désemplira certainement point. Vite, un à-propos, un imbroglio, une revue, un rien. Et moi aussi, je veux ma pièce à femmes! » L'auteur sympathique de la *Cravate blanche* et du *Comte Jacques*, M. Ed. Gondinet, s'est alors exécuté de bonne grâce, et c'est ainsi que les *Grandes demoiselles* ont fait leur entrée sur la scène où l'on a joué le *Demi-Monde*.

Rappelez-vous ce tableau de Toulmouche qui nous montrait, prenant d'assaut les rayons de la vieille bibliothèque, mettant au pillage les in-18 du temps passé, glissant un regard curieux et furtif dans les pages des romans du siècle dernier, six ou huit jeunes filles, les unes souriantes, les autres inquiètes, celle-ci dévorant en hâte, comme on croquerait le fruit défendu, une page mise à l'index, celles-là, leurs petits pieds sur l'échelle, replaçant avec adresse les bouquins dont elles avaient regardé les vignettes signées Moreau ou Eisen. Ces curieuses de Toulmouche sont les *Grandes demoiselles* de M. Gondinet.

Elles se sont abattues sur les livres, elles les feuillettent vivement, elles les commentent avec leur espièglerie accoutumée, quand tout à coup grand bruit à la porte fermée. Qui est là? Ce sont les petits cousins, collégiens en vacances, aux poches bourrées de madrigaux, aux tuniques cousues de billets doux. Ouvrez! Elles n'ouvrent pas, congédient ces soupirants en rupture de thèmes grecs, et, causant entre grandes demoiselles comme on causerait entre hommes, elles énumèrent les ennuis de leur état et escomptent en riant les joies du mariage. Porter un cachemire, se glisser dans les petits théâtres, régner sur le seigneur et maître, être libre et courir des bals du ministère aux sauteries des casinos des villes d'eaux, quelle perspective! Justement, aujourd'hui même, M. de Mérindol doit venir au

château incognito, comme un héros de roman, et choisir au hasard, parmi les jeunes filles assemblées, celle qui sera sa femme.

Ces choses arrivent dans les contes de chevalerie où les Amadis courent les castels à la recherche d'une dame de beauté qu'ils ne connaissent point. M. Gondinet nous assure qu'en ce temps prosaïque l'aventure est encore possible. Voilà l'essaim tout entier des grandes demoiselles qui s'habille, — se déshabille plutôt, — se met en frais, tous sourires au vent et toutes épaules dehors. On annonce l'inconnu. Il est gros, laid et commun, mais qu'importe qu'un mari soit monstrueux s'il est monstrueusement riche? On l'entoure, on le fête, on lui sourit, on le couvre de fleurs, on l'accable de fruits. Celle-ci accourt, un plateau à la main, et lui verse du madère, celle-là offre timidement une corbeille de pêches. On dirait d'un satyre ébahi à qui les nymphes apportent une collation de miel et de figues.

Or, ce gros bonhomme, étonné et charmé, c'est l'accordeur de pianos qui vient au château pour dompter un *fa* rebelle. M. de Mérindol arrive à son tour. On le prend pour l'accordeur. « Faites votre besogne, mon garçon! » Le quiproquo amuse le désœuvré, qui étudie le personnel et finit par épouser la petite Rose, qu'il voit innocemment jouer au volant avec un des collégiens. O candeur! Mais ce que M. de Mérindol ignore, c'est que Rose disait tout bas à son cousin : « Ramasse mon volant, j'y ai mis pour toi une mèche de mes cheveux! »

Ce petit acte, très-mouvementé, a tout à fait réussi. Il y a là un étalage de robes (chaque actrice en revêt deux par soirée) qui « flatte l'œil », comme on dit aux *Villes de France*. Le public, qui s'effare volontiers devant le grondant et l'échevelé, s'amuse beaucoup à ces tableaux légers, qui sont comme du Berquin égrillard. Rien n'est moins gai cependant, si l'on y songe bien, que de voir des jeunes filles fredonner la *Grande-Duchesse*, imiter Mlle Schneider, et ébaucher leurs amourettes avec des Chérubins en képis. On se demande où sont leurs mères et si, comme madame Benoiton, elles sont toujours sorties. La pièce entière n'est pas d'ailleurs sans rapport avec la *Famille Benoiton*. La vieille fille ridicule du premier acte de la comédie de M. Sardou se retrouve même dans la pièce de M. Gondinet, et les grandes demoiselles, flanquées de leurs collégiens

font songer à ces héroïnes de courses et à ces *petits crevés* que M. Sardou a mis si habilement en scène. Les vers d'Alphonse Karr me revenaient à la mémoire, tandis que j'écoutais la pièce de M. Gondinet, qui ferait prendre en haine, pour longtemps, les lycéens et les pensionnaires :

.... Car je n'appelle pas vierge une jeune fille
Qui donne des cheveux à son petit cousin,
Ou qui, chaque matin, se rencontre et babille
Avec un écolier dans le fond du jardin.

Pradeau et Porel sont amusants, et Mlle Chaumont a joué avec sa malice accoutumée. Madame Fromentin jette sa note attendrie dans ce concert printanier de caquets et de rires. On dirait une sœur aînée que la vie a rendue songeuse, et qui montre à ces folles éprises du présent les mélancolies de l'avenir.

Un homme de talent, et un charmant homme, Marc Michel, vient de mourir. Je l'ai bien souvent applaudi, je ne l'ai jamais connu. Il fut un des rois du vaudeville au temps où le vaudeville régnait. Il collabora longtemps avec Labiche, avec Lefranc, et signa la plupart de ces jolis actes, d'une fantaisie si imprévue, qui faisaient naître le rire, du parterre aux frises. Un acte de Marc Michel, joué par Ravel ou Grassot, suffisait autrefois à remplir la salle du Palais-Royal. Il faut cinq actes aujourd'hui et des rondes d'Offenbach. Marc Michel était un des auteurs de cette magnifique farce d'un comique vraiment inspiré qui s'appelle *un Chapeau de paille d'Italie.*

On n'en fait plus de ces vins-là.

XXXV

Théâtre-Français : Reprise de *Bataille de Dames*, par MM. Scribe et Legouvé. — Porte Saint-Martin : Reprise de *Glenarvon*, par Félicien Mallefile. — Vaudeville : Reprise des *Parisiens*, de M. Théodore Barrière.

23 mars 1868.

Les reprises continuent à tenir les affiches. Reprise à la Comédie-Française, reprise au Vaudeville, reprise à la Porte Saint-Martin. Ce ne point là, d'ailleurs, des exhu-

mations sans intérêt, et le hasard a, comme à plaisir, réun trois pièces qui marquent chacune une date de notre histoire dramatique, et, pour ainsi dire, une étape du goût public. *Glenarvon*, ce bouillant et sanglant *Glenarvon*, c'est le drame romantique dans toute son exubérance et dans toute sa fièvre; *Bataille de dames* est un échantillon parfait de cette comédie d'intrigue où Scribe était passé maître, et les *Parisiens*, avec leur esprit tout spécial et leur âpre verve, représentent bien la comédie actuelle, contemporaine, la satire d'hier qui, malgré nos mobilités d'humeur, est encore celle d'aujourd'hui.

Il y avait assez longtemps que le Théâtre-Français n'avait donné *Bataille de dames*, ce chef-d'œuvre en son genre, et qui fait toujours tant d'effet sur le public. C'est Mlle D. Fix qui, je crois, avait joué la pièce pour la dernière fois. Elle l'avait créée aussi. Sans compter un des auteurs, trois des interprètes principaux sont morts maintenant : Provost, Mme Allan et Mlle Delphine Fix. Ils étaient parfaits tous les trois dans leurs divers rôles. En 1851, lors de sa première représentation, *Bataille de dames* dut une grande partie de son très-vif succès aux artistes. On conçoit combien la comédie put intéresser et séduire. Elle a paru toute nouvelle l'autre soir. Ces trois actes sont vraiment d'une habileté prodigieuse. On ne traite pas avec une science plus complète d'agencement des situations plus compliquées.

Le sujet, je pense, est connu. Henri de Flavigneul, un conspirateur bonapartiste, s'est réfugié dans le château d'une ardente royaliste et s'y cache, sous l'habit d'un valet de chambre et sous le pseudonyme de Charles. Il y a deux femmes dans ce château, une veuve qui a dépassé hier la trentaine et une jeune fille qui aura demain seize ans. Les voilà l'une et l'autre éprises de ce bel officier, et l'une et l'autre le disputant à M. de Montrichard, le préfet, qui arrive au château, persuadé que M. de Flavigneul y est blotti, et qui fait garder les issues par des dragons, flaire, interroge, devine, se prend à tous les panneaux comme un renard trompé par des poules, arrête un jeune niais maître des requêtes, au lieu du conspirateur — et finalement, pour ne point s'avouer battu, n'a plus qu'à offrir à M. de Flavigneul un décret d'amnistie que vient tout à point de signer Louis XVIII.

Il faut voir avec quelle étonnante science toutes les scènes sont combinées et agencées. Jamais professeur d'algèbre n'a mis plus d'attention à sortir d'un problème difficile. Il y avait autant de mathématique que d'art dramatique dans la façon dont Scribe comprenait le théâtre. C'était un joueur d'échecs autant qu'un littérateur. On devine, à bien l'étudier, tous ses efforts, toutes les modifications apportées au plan primitif, avec quel soin et quelle patience il cherchait à mieux emmêler les fils de son intrigue. Scribe était, en effet, de ces gens qui traitent le théâtre comme un écheveau de laine. Leur esthétique est celle-ci : « Prenez un peloton bien enroulé, embrouillez-le, débrouillez-le, la pièce est faite. » Aussi, que de surprises dans un seul de ces actes remplis d'incidents, d'accidents, d'événements ! C'est un perpétuel jeu de bascule. On se croit en haut, on est à terre. On se voit à terre, un soubresaut vous enlève encore. Les moyens sont exigus, d'ailleurs, souvent mesquins, et pourtant on ne résiste guère à ces coups d'émotion forcée.

On se prend à s'intéresser — comme si sa condamnation pouvait être sérieuse — à ce conspirateur romanesque qui chante du Cimarosa dans les jardins pendant qu'on le traque. On redoute, comme on le ferait d'un limier de police, ce préfet inquisiteur qui trébuche pourtant d'une façon si bénévole dans les piéges qu'il s'est tendus lui-même. Mince figure que celle de ce renégat de tous les régimes, fonctionnaire éternel, également dévoué à la République, à l'Empire et à la Restauration, à côté des sinistres portraits que Balzac nous a tracés de telles espèces, mais physionomie, à tout prendre, inquiétante, très-vivante et très-vraie.

A côté de l'habileté de Scribe, à chaque scène on sent percer, du reste, l'honnêteté de M. E. Legouvé. Les deux rôles de femmes, si charmants, doivent être de lui tout entiers. Il y a, çà et là, de ces mots émus qui trahissent l'auteur des *Pères et les Enfants au dix-neuvième siècle*, un excellent livre, réchauffant comme un cordial, que je lisais tout dernièrement avec un extrême plaisir. Chose remarquable, lorsque M. Legouvé aborde le théâtre, il demeure philosophe et s'occupe surtout de prouver et de faire penser ; lorsqu'il écrit un livre, il reste auteur dramatique, et au lieu d'exposer, il met en action des idées. Chacun de ses axiomes, par exemple, dans le présent ouvrage, devient

un petit drame où le père et l'enfant jouent avec une souriante émotion leur double rôle. Il y a d'attendrissantes comédies dans ce volume, *les Pères et les Enfants au dix-neuvième siècle*, et la série de ces saynètes morales pourrait avoir pour titre : *la Famille*.

Bataille de dames est interprété d'une supérieure façon. Febvre, que j'avais trouvé un peu sombre dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*, — une pièce qui justement n'est pas sans rapports avec cette comédie, — est excellent dans le rôle de Flavigneul, vrai bonapartiste de Marivaux. Je n'y ai point vu Maillard, mais je doute que Maillard ait mieux joué le personnage. Got ne débutait point dans le rôle de Grignon, ce niais qui a l'étoffe d'un homme d'esprit, ce poltron qui a des molécules de héros; l'excellent artiste s'en était chargé une fois déjà après Régnier. Il est impossible d'être plus amusant et plus comique. Tout cela est achevé, et d'une gaieté étourdissante. Mme Madeleine Brohan donne à la femme de trente ans les plus séduisantes mélancolies, et Mlle Émilie Dubois, trop souriante peut-être, a fort bien rendu les ingénuités de Léonie. Reste Leroux. C'était un des meilleurs rôles de Provost que celui du baron de Montrichard. L'éminent comédien rendait avec une grâce dédaigneuse et une bonhomie hautaine cette physionomie de rénégat aimable. C'était le fonctionnaire trahissant le passé pour le présent avec le zèle le plus dévoué et la plus cordiale ingratitude. Un jour qu'on avait donné *Bataille de dames* à Compiègne, l'empereur, pour complimenter Provost, lui dit simplement :

— C'est parfait, monsieur, et je souhaiterais que tous mes préfets vous ressemblassent!

Y avait-il là-dessous quelque ironie? Toujours est-il que Provost était inimitable. Aussi M. Leroux ne l'a-t-il pas imité. Il a fait de ce Montrichard un autre type, également assez répandu. C'est le courtisan élégant et plat, promenant sa désinvolture de Richelieu diplomate dans toutes les antichambres, mélange de Talleyrand et de Fouché, d'une finesse extrême et d'une hypocrisie de haut goût et de bon ton. Le portrait est singulièrement réussi. Leroux était ému, ce semble, à son entrée. Il sentait que le souvenir de Provost le précédait ou lui marchait sur les talons. De ce rôle difficile, il s'est pourtant acquitté le mieux du monde, avec un succès affirmé, en homme de la

meilleure compagnie et en vrai comédien. On souhaiterait que tous les courtisans eussent la même grâce, — et, bernés, le même sort.

Cette interprétation supérieure est justement ce qui manque le plus au *Glenarvon* de M. Félicien Mallefile. Le drame, fort inégal, mais animé d'un souffle puissant, eût produit un grand effet avec des acteurs plus convaincus. Soyons juste. La Porte-Saint-Martin ne peut, du jour au lendemain, passer ainsi, sans secousse, des splendeurs de la féerie aux émotions du drame. Il faut donner à cette troupe, engagée et groupée de la veille, le temps de s'étudier, de se connaître, de se sentir, comme on dit, pressée aux coudes dans la marche en avant. Quelle condamnation du système suivi par certains directeurs que cette pénurie d'artistes au moment où il faut jouer, non plus des pièces à décors, mais des œuvres! La troupe est dispersée; c'est une compagnie d'inhabiles recrues, ce n'est plus un bataillon de soldats éprouvés qu'on a sous la main.

Ce qui faisait le théâtre, au temps jadis, c'était précisément l'unité des troupes dramatiques. Chaque théâtre avait son personnel et le gardait; les auteurs savaient sur qui compter; les acteurs étaient habitués à se donner l'un l'autre la réplique. Leur diapason était le même, comme entre gens qui, chaque jour, conversent. On n'engageait point, lorsque se présentait quelque rôle important, un acteur en renom chez le voisin; on prenait l'interprète chez soi, et, du jour au lendemain, souvent l'artiste inconnu devenait ainsi célèbre. Il faudrait — il est encore temps — revenir à cette habitude qui serait le salut du théâtre, mais y revenir bien vite, y revenir en toute hâte. La représentation de la Porte-Saint-Martin, mieux que toute autre, montre le péril.

Lorsqu'on joua ce *Glenarvon*, son premier drame, à l'Ambigu-Comique, le 24 février 1835, M. Mallefile avait vingt-deux ans. Ce fut un éclatant succès. — J'avais vingt-deux ans, et ma pièce me rapporta vingt-deux mille francs, disait l'autre jour l'auteur. — On demandait alors au théâtre beaucoup moins de logique que de vigueur, et de bon sens que de passion. Cette histoire farouche de la haine des Glenarvon et des Campbell, avec ses attitudes de drame espagnol et ses reflets de Shakespeare, s'imposa par la sincérité même de son audace. Il y avait là, dans

une intrigue un peu bien touffue, et qui, dans ses développements, tantôt va de Corneille à Victor Hugo, et de *Rodogune* au *Roi s'amuse*, de poignantes scènes qui remuèrent le public enthousiaste d'il y a trente ans, et qui ont étonné et ému encore le public gouailleur d'aujourd'hui.

Le troisième acte est particulièrement beau. Les Glenarvon, le père et les deux fils, républicains écossais, partisans de Cromwell, dénoncés par lord Campbell, leur ennemi, au roi Charles II, vont être fusillés tout à l'heure. Le lieutenant de la tour de Londres leur lit cette sentence du tribunal extraordinaire qui les condamne à mort et qui se termine par ces mots : « Que Dieu soit en aide à la vieille Angleterre! — Que Dieu soit en aide à la vieille Angleterre! » répètent alors d'une voix fervente et grave comme une prière, les trois Glenarvon se tenant par la main.

On croirait voir trois des Machabées prêts à marcher, avec le rayonnement du martyre dans les yeux, au devant du supplice. Tout à coup lady Glenarvon s'élance dans la prison, une lettre de grâce à la main. Elle vient les sauver tous, — elle s'est perdue pour les sauver — mais le roi n'accorde à lady Glenarvon que la grâce d'un seul condamné. On a trompé cette mère, et maintenant il faut qu'elle choisisse, — qu'elle choisisse entre son époux et ses enfants.

Devine si tu peux et choisis si tu l'oses!

— C'est au plus vieux de mourir! s'écrie le père en s'élançant.

— La vie m'est à charge, dit l'aîné des fils, je vais où va mon père!

— George, mon George, fait la mère en l'arrêtant, je ne veux pas!

— Adieu, ma mère! crie le plus jeune à son tour.

— Pas toi non plus, répond lady Glenarvon.

Et comme le bourreau demande enfin lequel :

— Eh bien! tous les deux! Emmenez-les tous les deux!

C'est superbe. M. Mallefile a toujours d'ailleurs excellé à rendre avec une violence hardie les tortures maternelles, les douleurs de l'éternelle Niobé. Dans les *Sept infants de Lara*, — qu'on eût bien fait de monter au lieu de *Gle-*

narvon — dans les *Mères repenties*, c'est toujours le cri déchirant de la mère à qui l'on tue son fils, qu'il nous fait entendre. Chaque dramaturge a de la sorte son coin de cœur humain qu'il a mieux et plus profondément étudié que tout autre et auquel il revient, peut-être involontairement. Toutes ces pièces de l'auteur de *Glenarvon* respirent, en outre, je ne sais quelle odeur de vaillance. Il y a une protestation au fond de toutes ces douleurs.

M. Mallefille ne fit jamais, en effet, de *l'art pour l'art*, comme tant d'autres de la génération de 1830. Ses drames étaient vraiment des œuvres de combat. On retrouverait dans chacun d'eux une idée armée en guerre.

Aussi, un tel but devant les yeux, avec quelle sagacité il s'est modifié, au courant du temps, dans le sens du progrès, laissant de côté, sans les renier, les exagérations du passé pour arriver à ce style solide et mâle, à ces conceptions vraiment fortes d'aujourd'hui, partant de *Glenarvon*, qui est un drame excessif et incomplet, pour aboutir aux *Mères repenties*, qui est un chef-d'œuvre, — et même à cette très-remarquable comédie des *Sceptiques*, qu'on applaudit encore après trois mois.

Et il est si bien le lutteur incorrigible, ce Mallefile, que l'autre soir il voulait tout net retirer sa pièce, parce que la censure avait quelque peu rogné certains adjectifs, — comme on rognerait des ongles, — aux tirades violentes de Georges Glenarvon. En dépit des ciseaux, la catilinaire des Puritains a cependant produit assez d'effet pour enlever les applaudissements de la salle.

Ah ! si tout cela était joué! Mais les acteurs ont l'air de se moquer de leurs rôles ! Brésil, avec des moustaches hérissées, — ce même Brésil qui fut si remarquable dans les *Mères repenties*, — roule de gros yeux d'ogre en colère; Laray, venu de Bruxelles, crie, se démène, fait de son mieux, hélas ! — et Charly joue Charles II en sceptique, en homme qui ne croit pas un mot de ce qu'il dit. Je ne vois que Montal et Delaistre, excellemment grimés en *têtes rondes*, qui puissent passer. Les deux femmes sont meilleures. Mlle Dica Petit sera certainement une actrice. Elle a du talent déjà et l'on devine qu'elle en aura davantage. Et Mlle Suzanne Lagier?

Curieuse nature d'artiste que la sienne, vraie enfant de la balle et du caprice, passant gaiement de la chansonnette

au drame romantique, comme elle avait sauté du Gymnase à l'Eldorado, intelligente et spirituelle jusqu'au bout des ongles, comprenant tout, née pour porter comme pas une la cornette de Dorine, et qui s'attardait hier encore à fredonner les couplets de Mme Malborough. Mlle Lagier a joué avec une vérité d'une simplicité poignante ce rôle de lady Glenarvon ; son succès a été très-vif; il eût été complet si les oreilles de ce maudit public parisien n'entendaient encore, — comme le son du fifre raillant la plainte du violoncelle — les refrains de *C'est un tambour* soulignant la prose de M. Félicien Mallefile.

Avec les *Parisiens,* de M. Théodore Barrière, nous revenons en pleine comédie contemporaine. Et jamais, il faut bien l'avouer, comédie de mœurs n'eut un caractère plus actuel. On la croirait datée de ce matin, cette satire déjà vieille de douze ans. Barrière l'appelait alors les *Parisiens de la décadence.* En douze années, sur la pente boueuse, les Parisiens ont glissé plus avant encore ! Ils ont même si bien fait, que les indignations de Desgenais semblent à présent modérées, et qu'on lui crierait volontiers de hausser le ton. « Bien rugi, lion, mais rugis mieux encore! »

Le premier acte des *Parisiens*, qui est une simple exhibition de types, est à coup sûr le meilleur de la pièce. C'est d'ailleurs ce que Théodore Barrière a écrit de plus vibrant et de plus courageux. Ce déjeuner où l'Alceste du boulevard, portant un toast ironique à tout ce qui est infâme, lance à la joue des Parisiens déchus leurs vérites et leurs lâchetés, fait songer à ce banquet où le Timon de Shakespeare soufflette aussi les Athéniens de la décadence.

Il restera, ce type de Desgenais, en qui semble s'être incarné Barrière. Tout écrivain, tout artiste qui laisse après lui une figure achevée ou simplement ébauchée, grande ou petite, que ce soit Falstaff ou Joseph Prudhomme, Turcaret ou Robert Macaire, sort aussitôt du grand troupeau. Celui-là est un créateur. Desgenais, moins complet, plus personnel que Prudhomme ou Macaire, est cependant de la race de ceux qui survivent.

Desgenais ! Barrière a pris ce nom à la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset, pour en faire un personnage bien à lui, auquel il prête ses propres colères, comme Aristophane mettait un masque pour jeter l'injure à Cléon. Je comparais Desgenais à Timon d'Athènes. C'est un Timon

de coulisses et d'atelier, élève de Swift et de Gavarni. Il manie l'ironie comme Thomas Vireloque ; il écrirait des pamphlets comme l'auteur de *Gulliver*. Son langage, âpre, violent, où l'argot du jour met son verjus, emprunte ses images à Murger et sa netteté à Paul-Louis Courier. Mais tous ses mots portent. C'est un pétillement électrique, chaque coup fait balle, et la tirade du déclassé a le courroux honnête et fier du puritain. Avec quelle verve Desgenais fustige ce ramas de pervertis, gentilshommes vendant leur nom, spéculateurs vendant la patrie, parvenus insolents, parasites haineux, la tourbe bruyante de « Tout Paris. » On dirait la ballade de Burger devenue parisienne : Hurrah! les *mots* vont vite!

Le Vaudeville a monté avec soin cette reprise. La pièce est fort bien jouée ; elle avait paru interprétée un peu mollement, ce premier soir, parce que les acteurs étaient inquiets. Non pas Félix, ni Saint-Germain, tous deux parfaits, mais les débutants et surtout les débutantes. Madame Duguéret a suffisamment réussi ; je l'ai vue meilleure pourtant, je l'ai vue au-dessus de tout éloge dans le *Testament d'Elisabeth*, à la Gaîté. L'autre soir, elle m'a semblé troublée. Le public lui est cependant sympathique, et elle n'a certes rien à craindre.

Un jeune homme du nom d'Abel, un nouveau venu, s'est fait vivement applaudir : voilà un débutant qui prend rang et qu'on va remarquer.

Félix, c'est Desgenais. — On n'a plus à le louer de ce rôle, qui est une personnification. Saint-Germain fait, lui aussi, un type, et un type achevé, de cette silhouette de parasite qui s'appelle Paul Gandin, — Gandin! Je crois bien que le nom, devenu populaire et passé dans la langue courante, vient de là, et M. Littré, s'il lui donne asile en son dictionnaire, doit en faire honneur à Théodore Barrière. C'est la seule chose qui ait vieilli dans les *Parisiens*. Gandin? Cela date de treize ans : — autant de siècles. Le *Petit crevé* lui-même commence à vieillir. Quelles consommations Paris fait de *parisianismes*! Et quel statisticien les comptera jamais?

XXXVI

Les acteurs dans les salons. — Bouffes-Parisiens Le *Cousin Montagnac*, un acte, de MM. H. Philibert et Jules Prével. — La *Dernière leçon*, un acte, de MM. Alphonse et Abel Pagès.

30 mars 1868.

Je me proposais aujourd'hui de traiter à mon tour une question assez intéressante au point de vue de l'art, très-importante au point de vue de la dignité des artistes, et qu'a soulevée, voilà une quinzaine, dans l'*Avenir national*, M. Étienne Arago. Il s'est formé, paraît-il, à Paris une Agence pour les représentations privées et pour les comédies de salon, comme il en existe pour la province, bureaux de placements et de renseignements où les personnes qui veulent agrémenter leurs bals ou leurs soirées de divertissements dramatiques peuvent trouver sur-le-champ des artistes célèbres ou seulement connus, qui acceptent, moyennant une certaine somme, d'aller chez le premier venu réciter leurs rôles. C'est l'antique char de Thespis transformé en fiacre et se rendant à domicile, à la course ou à l'heure. Le comité de la Comédie-Française vient de couper court à l'affaire et de décider qu'il était interdit — sous peine d'amende — à tout sociétaire ou pensionnaire de jouer ainsi la comédie en ville.

Cet arrêté, j'en suis certain, va soulever bien des protestations. On ne saurait pourtant en trouver de plus juste et de plus logique. Le Théâtre-Français, théâtre subventionné, paye des artistes pour que ceux-ci jouent rue de Richelieu les pièces reçues par le comité, point du tout pour qu'ils aillent interpréter de côtés et d'autres des proverbes et des saynètes. Il a le droit de se montrer jaloux de cet éparpillement des facultés, et d'autant plus sévère que ces comédiens ordinaires de l'Empereur, parce qu'ils étaient hier comédiens du roi, sont en réalité les comédiens ordinaires de la France, soutenus, subventionnés, commandités de nos deniers.

On oublie trop peut-être aussi qu'en pareille matière la

question d'association a son prix. En se multipliant ainsi un comédien court risque de se fatiguer, de s'épuiser. et, par conséquent, de nuire, par l'excès même de son travail aux bénéfices de la communauté.

La maladie d'un artiste ou son indisposition — on l'a vu pour *Hernani*—peut entraîner la suppression d'une pièce. Et justement je me souvenais que, le soir même de la première représentation de *Paul Forestier*, mademoiselle Favart, au sortir de son grand succès, allait encore jouer je ne sais où, chez un banquier ou chez un ministre, un proverbe quelconque. C'était trop vraiment, et si les chroniqueurs trouvaient là l'occasion de vanter le courage de l'artiste, ses associés avaient bien le droit de lui demander compte d'une imprudence qui pouvait arrêter, dès son premier pas, la comédie de M. Émile Augier.

Tel est, indiqué d'un seul trait, le côté pratique de la question; mais il y a un côté moral qui, parce qu'il touche à la dignité du comédien, mériterait de nous arrêter plus longtemps. L'artiste dramatique, l'acteur, a depuis longtemps eu raison du préjugé insolemment, odieusement niais, qui le rejetait hors de la société. Sa cause est gagnée. La rampe le sépare pour quelques heures seulement du public; après quoi, le fard enlevé du visage, il rentre dans la foule et ne s'en sépare qu'en s'en distinguant.

Qui songerait à rappeler les anathèmes d'autrefois? Il y a un monde entre nous et le temps où un sénateur romain ne pouvait franchir le seuil d'un comédien, ni un chevalier accompagner un acteur dans la rue. Il y a trois révolutions entre nous et ce temps où l'on portait en toute hâte le cadavre de Molière au cimetière Saint-Jacques, après avoir supplié l'archevêque de Paris et jeté de l'argent à la foule hurlant à l'excommunié. La révolution de 1789 émancipa les acteurs et en fit des hommes; la révolution de 1830 les rendit électeurs; 1848 fit mieux et les rendit éligibles. On se rappelle la lettre de Lamartine à Bocage. Encore un peu, et Bocage devenait représentant du peuple; il eût fait, à coup sûr, un énergique et éloquent tribun.

L'acteur est donc un citoyen aujourd'hui. On peut le siffler, s'il est mauvais, tant qu'il est sur la scène; on lui tire son chapeau dans la rue s'il est honnête homme. C'est un droit acquis et que personne ne songerait à contester. Personne? je me trompe. Les acteurs, les premiers, il faut

bien l'avouer, persistent en général à se tenir à l'écart du mouvement et à protester par leur attitude; ils s'obstinent à vivre entre eux, la plupart du temps étrangers à la marche des esprits, donnant leurs fêtes ou leurs bals comme en famille, et n'ayant point cette sauvagerie de n'accepter une invitation que « *quoique acteurs* » et non « *parce que acteurs.* »

Voyez pourquoi et comment les acteurs sont reçus dans le monde. La plupart du temps on n'invite guère les artistes que pour les entendre à meilleur marché; c'est un calcul économique. On a, pour un verre d'eau sucrée ou une tasse de chocolat, deux ou trois morceaux d'opéra et quatre ou cinq tirades qu'on payerait très-cher à l'Office des Théâtres.

Si j'étais comédien ou chanteur, et qu'on me demandât tout bas au dessert de réciter ou de fredonner quelque chose, je répondrais simplement, mais nettement, que je suis enroué. Cela me blesserait fort de ne me savoir invité que pour ma voix ou mon talent de déclamateur; et il faut distinguer, ce me semble, entre l'homme et l'artiste.

Mais si l'acteur a bien le droit, après tout, de donner pour rien son talent à un ami, d'offrir sa voix, de faire cadeau de sa science à ceux qui l'invitent, s'il peut passer pour généreux lorsqu'il se prodigue ainsi, que devient-il lorsqu'il court les salons, entrant, non par la porte des invités, mais par la porte des tapissiers, récitant son proverbe ou sa pièce de vers, — puis sortant et recevant, en manière de remercîment, le prix convenu pour la séance? Que devient-il et que devient l'art? J'aime à le voir sur la scène, interprétant selon son âme les œuvres d'autrui; mais quelle chute si je l'aperçois envoyé, dépêché par une Agence dans un salon qu'il ne connaît pas, se heurtant contre les sorbets qu'on apporte et auxquels il ne goûtera point, et jouant au cachet comme un pianiste donne des leçons?

Encore n'est-ce point même chose. Le pianiste a besoin de vivre, et son argent est bien gagné; mais, la plupart du temps, ces artistes de louage font partie d'une troupe, sont engagés ailleurs, touchent de gros appointements, et ne sont même demandés ainsi dans les salons que parce qu'ils sont en pleine lumière et en plein succès sur la scène. Le comité de la Comédie-Française a donc fort bien fait, au

point de vue moral, à tous les points de vue, d'interdire ce petit commerce.

Voici les Bouffes qui, dit-on, retournent à leurs amours premières. La salle du passage Choiseul désertera bientôt le vaudeville pour jouer le quadrille et entonner l'évohé comme autrefois. La patience manque aux directeurs, et c'est dommage. Le succès venait; il serait venu cet hiver peut-être, après-demain, demain. Après tout, il est venu aujourd'hui. Deux fois j'ai voulu écouter ces pièces nouvelles qui composent l'affiche, la *Veuve Beaugency,* le *Cousin Montagnac*; la *Dernière leçon*, et deux fois j'ai trouvé la salle absolument pleine, les fauteuils remplis, les strapontins occupés. Et tout ce monde prenait grand plaisir à ce spectacle, un des mieux composés que je sache.

Le *Cousin Montagnac*, de Jules Prével et H. Philibert, est une bouffonnerie sans prétention, vraiment divertissante, jouée fort gentiment par M. Debrue et mademoiselle H. Monnier, et si vous voulez rire, allez voir madame Thierret dans la *Veuve Beaugency*, — un des meilleurs rôles de cette comédienne excellente et qu'on ne remplacera pas. Quant à la *Dernière leçon*, c'est une comédie plutôt qu'un vaudeville, et une comédie discrète conduite avec beaucoup d'esprit et de sentiment. Deux personnages: M. Colombeau et Denise, une petite paysanne qui apprend à lire. Colombeau est sexagénaire; il donne des leçons à la fillette et voudrait réclamer avec trop d'usure ses honoraires.

Denise, l'honnête fille, le laisse parler, se moque doucement, puis s'emporte, ensuite s'attendrit devant cette affection du vieillard. Elle le morigène et le convertit. Le bonhomme était fou peut-être; du moins il ne sera pas sot, et il embrasse paternellement la fillette qui lui a donné sa meilleure, sa dernière leçon.

Cette jolie pièce, enlevée avec verve et sentiment par mademoiselle Delahaye et Ch. Pérey, est signée de deux noms fraternels, M. Abel Pagès et M. Alphonse Pagès, l'auteur de ce très-saisissant roman, l'*Arrêt d'outre-tombe*, qu'il publiait hier, et d'une étude historique et passionnée, la *Marine républicaine,* qu'il publiera demain. On ne sent vraiment qu'un seul esprit dans cette comédie, mais on y devinerait deux cœurs.

XXXVII

Bibliographie dramatique. — *Un Coup de bourse*, par M. Ernest Feydeau. — Le Théâtre de Voltaire, annoté par M. Georges Avenel.

6 avril 1868.

Les théâtres ne nous ont rien donné de nouveau, mais j'ai là, tout juste à point, deux livres fort intéressants qui méritent de nous arrêter. M. Ernest Feydeau a publié en brochure sa comédie dernière, ce *Coup de Bourse* : — il l'appelle fort justement une *étude dramatique*, — qui avait fait un certain bruit, sans nuire cependant au succès de la *Comtesse de Châlis*. Cette comédie, où je ne reconnais pas encore, il faut bien l'avouer, la griffe du dramatiste, est une des plus curieuses productions de son auteur. Elle eût assurément échoué au théâtre, mais elle valait assurément aussi d'être lue et d'être écoutée. Prenons-la comme un essai, comme une étude, puisque décidément M. Feydeau tient à ce mot. L'étude, en ce cas, est excellente. Rarement au théâtre la Bourse a été étudiée d'aussi près, et c'est la première fois peut-être qu'on nous montre le dessous des cartes battues chaque jour autour de la corbeille, le revers de ces médailles fausses et la *coulisse des coulisses*, avec cette vérité cruelle. Le malheur est que dans un tel tohu-bohu de personnages qui vont et viennent, avec je ne sais quelle vivacité qui tient de la névrose, et qui, par cela même, est bien moderne, dans ce choc d'intérêts, dans ce combat d'appetits autour d'un portefeuille d'actions, on ne rencontre point, à proprement parler, de *pièce*. Le *Coup de Bourse* se réduit à ceci : le duel du vieux Moïse Silberstein, banquier retiré, qui joue à la hausse, contre son fils, qui joue à la baisse. La mort soudaine de l'empereur Nicolas fait monter toutes les actions sur le marché avec une rapidité effrayante. Adolphe Silberstein est ruiné, et le vieux Moïse lui dit alors très simplement : « Dépose ton bilan, donne cinquante pour cent à tes créanciers, obtiens quittance de

ta dette entière, il me restera cinq millions, je t'en commanditerai et tu recommenceras tes affaires. »

Le malheur est que, dès le premier acte, le lecteur le moins perspicace prévoit sans peine le dénoûment. Ce *Coup de Bourse* est justement intéressant comme une partie de baccarat dont on connaît d'avance le gagnant. Puis ce fils de Moïse est vraiment trop naïf, et jette sa fortune dans cette opération avec une confiance qui fait sourire. Que dirait Balzac (M. Feydeau reconnaît, dans sa préface, que Balzac seul a, comme il faut, étudié les loups-cerviers de la finance) en entendant un banquier s'écrier tout haut, ainsi que le fait Adolphe Silberstein devant ses commis, son bulletinier et son médecin : « Je ne sais quelle influence maligne s'attache à toutes les affaires que j'entreprends pour me les faire manquer! Autrefois, c'était le contraire! Ah! le bon temps que celui où la chance vous favorise! » L'étrange façon de consolider son crédit ébranlé! et qui pourra-t-il accuser, lorsqu'il apprendra ensuite qu'on parle de sa ruine future sous les colonnes de la Bourse? A côté de ce financier qui ressemble un peu, n'en déplaise à M. Feydeau, aux boursiers bénévoles de M. Léon Laya, Moïse Silberstein, avec ses redingotes râpées, « son crâne chauve, luisant et pointu, » ses « yeux de chacal, » apparaît. « momie hors de sa gaîne » comme un avare sorti d'un conte d'Hoffmann. Et c'est précisément l'espèce de lumière fantastique qui l'éclaire que je reproche à cette figure. Moïse Silberstein est une façon d'Harpagon poussé au noir. Aussi bien est-ce trop accentuer la physionomie; la mesure est dépassée, et la vérité du portrait et du drame y perdent aussitôt.

M. Feydeau, en un mot, a écrit un pamphlet plutôt qu'une étude, — le mot pamphlet pris dans le meilleur sens. — Il a voulu clouer au pilori les agioteurs plutôt que les traîner sur la scène. Le rôle du poëte comique n'est pas du tout pourtant celui du tourmenteur; mais je sais bien d'où vient l'erreur.

M. Feydeau a commis cette grande ou grosse faute de composer une pièce à l'usage des boursiers. C'est un Manuel de spéculation plutôt qu'une comédie. Le comique ou le dramatique des situations est beaucoup trop spécial et échapperait à la majorité du public. C'est le défaut ordinaire des auteurs qui veulent peindre un milieu dans lequel ils ont vécu. Tel coin, qui, *littérairement*, n'a aucune importance leur semble digne d'une attention soutenue. Et

pourquoi ? Parce qu'ils l'ont vu bien souvent et longtemps étudié. Ils le peignent tel qu'il est, sans s'apercevoir qu'il n'a qu'une valeur relative et non une valeur absolue, et que le spectateur ou le lecteur, ne le connaissant pas, n'y attachera aucune importance. Eternelle jeunesse du vieux principe : « Il ne faut pas être dans la fournaise pour peindre l'incendie. »

On représenta un jour à la Comédie-Française l'*Ecole du Monde*, par un homme du monde, hier ministre. Rien n'était moins mondain que ce tableau du faubourg Saint-Germain tracé par un gentleman qui y avait ses entrées. C'est que l'art vit plutôt d'étonnements éprouvés et de la traduction de nos sensations soudaines, que du *racontage* de nos habitudes journalières. Le premier venu, sortant d'une mine, vous décrira beaucoup mieux ses impressions que l'ingénieur enfoui là des semaines entières. Un passant, un ami vous apprend souvent que telle personne que vous voyez tous les jours, et qu'il a rencontrée tout à l'heure pour la première fois, a les yeux bleus ou bruns, ce que vous auriez toujours ignoré sans lui. Molière appartenant au clergé — si cette impossibilité peut devenir une supposition — eût moins facilement étudié *Tartufe*. Et c'est ainsi que l'auteur du *Maudit*, qui sans doute est un prêtre, a fait des livres de spécialiste, non des œuvres d'artiste.

Un autre exemple encore. Il est évident que MM. Saint-Amand, Antier et Frédérick Lemaître, les auteurs de *Robert Macaire* que l'on joua en 1835, à la Porte-Saint-Martin, ne connaissaient point comme M. Feydeau les roueries et les *carotages* de la Bourse. Il est évident que la scène de la réunion des actionnaires, sous la présidence de Macaire, est infiniment plus fausse que les scènes parallèles du *Coup de Bourse*. Mais comme cela est plus gai, plus vivant, plus curieux, plus *dramatique*, pour dire le mot, que la comédie de M. Feydeau tout entière ! Macaire ouvrant sa caisse est épique : *On ne paye pas avant midi* ; *passé midi on ne paye plus*. Les cinq actes du *Coup de Bourse* ne valent pas ce seul mot de M. Gogo à Robert Macaire invitant ses actionnaires à étudier son rapport :

« Veuillez prendre la peine de jeter les yeux sur le travail qui est entre vos mains ! »

— J'attends qu'on y mette le dividende ! fait M. Gogo de mauvaise humeur.

Et encore lorsque M. Gogo réclame les bénéfices que Robert Macaire a empochés :

— Mais vous êtes donc un homme d'argent? s'écrie Bertrand indigné.

Et les évanouissements de Robert Macaire dès qu'il ne trouve plus d'explications, et l'aveugle confiance des actionnaires!...

Voilà le comique, le comique absolu; comique pour le boursier au courant des primes et des reports, comique pour le simple spectateur qui naïvement entre au théâtre pour s'amuser.

Ce qui me plaît infiniment dans l'étude de M. Feydeau, c'est la préface. Elle est ironique et spirituelle en diable. L'odyssée de ce manuscrit, porté et colporté du Théâtre-Français au Gymnase, et revenant toujours avec cette note: « Cela manque de quelque chose d'aimable et de pur,» est contée avec infiniment de verve. Et le style, chose remarquable, y est plus leste, plus vibrant, plus *scénique* en un mot, que celui de la pièce elle-même. J'aurais voulu que les cinq actes, où je trouve, entre autres choses, cette phrase d'un médecin : *Je m'en vais faire un tour à mes malades*, fussent écrits sur le ton plein d'alacrité de cette préface. M. Feydeau y sacrifie un peu trop vivement peut-être à ses agioteurs les boursiers de Ponsard, de M. Augier et de la *Question d'argent* de M. Dumas fils, n'importe. Cela est un morceau et une fort jolie satire.

Le mérite, le mérite inappréciable de M. Feydeau est, au reste, d'avoir fait du théâtre en penseur, et pour prouver et combattre quelque chose. C'est la bonne méthode en fin de compte. Je viens, par exemple, de lire en son entier le théâtre de Voltaire, dans cette édition que le *Siècle* publie avec des notes de M. Georges Avenel. C'est la première édition vraiment démocratique qu'on ait faite du grand philosophe, et nul mieux que M. Avenel, l'historien lettré d'*Anarchasis Clootz*, ne pouvait lui donner ce caractère d'érudition toute moderne et toute militante. Je vous recommande les introductions et les notes de M. Avenel, qui sont un livre dans un livre.

Nous nous sommes beaucoup trop habitués à faire bon marché de l'œuvre dramatique de Voltaire. Les admirateurs eux-mêmes ne parlent qu'en passant de ces tragédies, de ces comédies, de ces opéras, qu'ils comparent à des

brûlots éteints. Ces pièces, dont le retentissement fut si grand qu'il passa la frontière, émut l'Allemagne, et donna au monde une commotion, semblent aujourd'hui tombées non pas seulement dans le discrédit, mais dans l'oubli. Voltaire dramatiste est condamné.

Condamnation injuste. Rien de plus émouvant et de plus étonnant aussi que ce théâtre, où l'on sent palpiter ce grand cœur de Voltaire, qui fut un moment le cœur de la France. C'est, avant tout, un théâtre de combat. Là, toute pièce est armée en guerre. Ces tragédies ressemblent à un modèle de temple grec où on aurait enfoui un baril de salpêtre. Chaque tragédie est une poudrière.

Ce n'est certes pas Voltaire — qui fut cependant un prodigieux artiste — qui eût inventé la théorie débilitante de l'art pour l'art. Il fit du théâtre en philosophe et presque en soldat, bravement, tantôt pour lancer, grâce au bruit fait par la tragédie nouvelle, un traité comme l'*Essai sur les mœurs*, tantôt pour glisser, dans les cinq actes de son œuvre, quelque vers, trempé comme une épée, aigu comme une flèche et qu'il fichait droit au front de quelque idole. Celui-là ne s'occupa vraiment pas de théâtre en amateur et les pieds sur les chenets. Il y mit sa vie. Au fond de chacune de ses pièces, il y a une de ses colères ou de ses espérances. C'est son existence même qu'il met en scène, et l'on écrirait sa biographie, en partant d'*Œdipe* jusqu'à *Irène*, avec ses seules œuvres dramatiques pour documents.

M. Avenel, dans l'édition présente, a souligné et fait imprimer en *italiques* tous les vers de Voltaire, qui sont pour ainsi dire demeurés proverbiaux :

> Qui sert bien son pays n'a pas besoin d'aïeux...
> Les prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,
> Notre crédulité fait toute leur science...
> L'injustice à la fin produit l'indépendance.

Et tant d'autres. Nul doute, encore un coup, que Voltaire n'ait, plus d'une fois, écrit une tragédie tout entière pour y enchâsser un seul de ces vers. Il faisait de la sorte sa pensée nette, concise, il la ramassait, pour ainsi dire, sur elle-même pour frapper plus fort, comme un lutteur qui se replie avant de s'élancer sur son adversaire. Il savait bien que le fonds intellectuel d'un peuple se compose de ces phrases ou de ces vers qui volent de bouche en bouche et

forment à la fin la conscience même d'une nation. Au lieu de rechercher à tout prix l'excentricité, de courre l'originalité, comme devaient le faire après lui tant d'autres auteurs dramatiques, il banalisait la vérité pour en forger des proverbes. Ce don Quichotte du droit et de la justice combattait pour la justice et pour le droit avec les armes de Sancho.

Et non-seulement Voltaire avait contre lui des obstacles moraux, la superstition, le fanatisme, l'immense sottise et l'immense mauvaise foi, mais il avait encore des obstacles matériels. Les comédiens combattaient ses tendances autant que les sacerdotaux. On verra dans la Préface nouvelle écrite par M. Avenel combien de temps (soixante années) Voltaire dut s'insurger contre les abus, quelles réformes il introduisit, quelle incroyable patience il apporta à l'accomplissement de cette double tâche : réformer le théâtre et combattre l'injustice.

Oui, tandis qu'il dictait, comme jour par jour, toutes ces vérités qui allaient devenir le *Credo* révolutionnaire, il affranchissait le théâtre et les acteurs eux-mêmes de toute servitude. C'est à Voltaire, en effet, que les comédiens doivent l'anéantissement de l'absurde préjugé qui les bannissait de la société. Qu'on se figure le théâtre en 1718, au moment où Voltaire débute avec son *Œdipe*, et qu'on le compare au théâtre de 1778, où Voltaire meurt.

Rue de l'Ancienne-Comédie, à peu près en face du café Procope, — le *Café*, comme dit Figaro, — on peut voir encore une maison haute dont la façade, ornée d'une ronde-bosse, était en 1718 celle de la Comédie-Française. On avait logé là la Muse tragique au fond d'une cour, et dans un ancien jeu de paume. En ces dernières années la maison voisine, avec ses portes basses et ses fenêtres grillées, arborait encore les panonceaux d'un notaire qui avait succédé aux anciens notaires de la Comédie.

Triste salle que celle-ci ! Un parterre mal balayé, à demi-boueux, où se tenait debout le menu peuple regardant de ses yeux ébahis les décorations sans goût de la scène, et cette scène même occupée dans toute sa profondeur par les élégants, qui, assis là et s'y carrant, causaient, riaient, crachaient, interrompaient à tout moment les acteurs. Et quels acteurs médiocres, emphatiques dans leurs déclamations, courbant volontiers l'échine devant ces roués qui

prenaient d'assaut les planches, mais faisant payer cher, en revanche, leurs humiliations aux malheureux auteurs. Songez à Lesage et au chapitre de *Gil Blas* sur les comédiens.

Soixante ans après, la réforme était complète. Sur la scène, plus de grands seigneurs désœuvrés; les comédiens jouant avec naturel, non point costumés niaisement, ne remplissant plus comme jadis les rôles de Grecs ou de Romains avec plumes au chapeau; les actrices interprétant sans paniers leurs rôles tragiques; les décors renouvelés; le théâtre rempli non plus par le seul confident, mais par des groupes de peuple, — des groupes, chose inconnue sur une scène française! — et la Comédie même, quittant la salle du Jeu-de-Paume de la rue des Fossés-Saint-Germain et transportée aux Tuileries, au cœur du palais du roi, dans la salle des machines, où, quatorze ans plus tard, siégera la Convention. Et Voltaire, en élevant ainsi le théâtre, en le purifiant, pour ainsi dire, en transformant les tréteaux en tribune, avait en même temps réhabilité les comédiens en réformant la comédie.

« La foule, dit M. Avenel, ne considérait plus comme histrions les interprètes des œuvres dramatiques voltairiennes. Le théâtre ne s'offrait pas comme une boutique à émotions; c'était une école de haut enseignement, et les acteurs se trouvaient être les desservants de la raison philosophique. Ainsi les avait faits Voltaire. »

Une élite d'artistes s'était d'ailleurs trouvée pour comprendre et traduire ce théâtre nouveau, pour l'incarner aux yeux du public. On a beaucoup raillé la tragédie, et je ne suis pas de ceux qui souhaitent ardemment la résurrection de cette morte illustre. Le drame est la seule forme dramatique de notre temps. Mais on peut s'imaginer ce que pouvait être une tragédie représentée devant le public d'alors, lorsqu'on songe que Rachel seule suffisait, il y a quinze ans, à galvaniser les chefs-d'œuvre passés. Or, ce n'était pas seulement une Rachel qui jouait au temps où écrivait Voltaire, c'était une troupe tout entière composée d'artistes célèbres, tous profondément convaincus, tous embrasés du même feu, et tous pris de ce *diable-au-corps* qui agitait Voltaire lui-même. — C'était Molé, c'était Brizard, c'était Lekain, c'était Monvel, c'était mademoiselle Clairon, tous jouant ensemble.

Et quelle fièvre, au surplus, dans ces tragédies voltairien-

nes qu'on nous dit si froides! Quelle éclatante chose (même au point de vue étroit de l'habileté dramatique) que ce quatrième acte de *Rome sauvée*, où Voltaire, devançant et surpassant toutes les hardiesses des romantiques, met sur le théâtre le Sénat tout entier de Rome, en costume, et groupé autour de la tribune où Cicéron va parler. C'est bien là une manifestation nouvelle de l'art, c'est une une révolution que fait Voltaire dans le théâtre, et mieux que cela, c'est le théâtre révolutionnaire qu'il invente. Et cela est si vrai, que bientôt ses tragédies vont tout naturellement se trouver à la hauteur du mouvement qui se prépare, et pour me servir d'un mot à la mode, vont devenir, dix ou quinze ans plus tard, des *actualités*.

Brutus, représenté au lendemain du 10 août, est la pièce qui fait fureur. On s'y presse, on acclame au passage les vers qui peignent la situation de cette heure ardente :

Non, crois-moi, l'homme est libre au moment qu'il veut l'être.....
Quand la cause commune au combat nous appelle,
Rome au cœur de ses fils éteint toute querelle.

Et plus d'un, la tête en feu de ce qu'il avait entendu, marcha à la frontière au sortir de la représentation.

La réaction, au surplus, — réaction salutaire, affirmée par plus d'un livre éloquent, celui de M. Édouard de Pompéry, entre autres, le *Vrai Voltaire, l'Homme et le Penseur*, — la réaction commence à se faire, même en faveur du théâtre de Voltaire, et si l'on grave le titre de ses œuvres principales sur le socle de sa statue, on n'oubliera, je pense, ni *Mahomet*, ni la *Mort de César*. C'est beaucoup à la critique littéraire de la Restauration qu'il faut reprocher l'injuste discrédit dans lequel ce théâtre était tombé.

Elle a, par exemple, absolument contribué à vulgariser ce double préjugé que Voltaire méprisait complètement Shakespeare, et que pourtant les seules parties acceptables du théâtre voltairien étaient empruntées au théâtre du *Sauvage ivre*. Double erreur. Et tout d'abord Voltaire s'incline autant que personne devant le génie de Shakespeare. Tout en parlant de ses défauts, il le classe dans son admiration (voyez le *Dictionnaire philosophique*) à côté de Newton et de Frédéric II. Or, pour Voltaire, Newton était — comment dirai-je? — *l'homme sublimé*. Quant au reproche d'imitation, il a dû naître tout naturellement de ce grand amour

qu'eut pendant un moment notre haute littérature française, la littérature doctrinaire, pour tout ce qui nous venait d'outre-Manche. La philosophie écossaise régnait sans partage, lorsque l'on s'avisa de ne voir dans Voltaire que le traducteur de Shakespeare. En sacrifiant l'auteur de *Tancrède* à l'auteur d'*Hamlet*, il semblait qu'on rendît encore hommage à Dugald-Steward, si fort en faveur.

La vérité est que Voltaire a très peu traduit et imité Shakespeare, et que nul théâtre peut-être n'est aussi personnel, et je dirai aussi français que le sien. Il y a du Romain dans Corneille, de l'Athénien dans Racine, Voltaire est Français presque sans mélange. Aussi quelle fut son influence sur son temps! Non-seulement sa philosophie, mais sa poésie même passait le Rhin et illuminait de soudaines clartés les cervelles allemandes. Elle a fait des pas hardis, l'Allemagne, sur la grande route de la pensée (peut-être nous a-t-elle dépassés), mais qui lui a montré ce chemin en somme, sinon nos philosophes et nos poëtes du dix-huitième siècle?

Gœthe est, quoi qu'il fasse, le disciple de Diderot, et lorsqu'il traduisait pour le théâtre de Weimar le *Mahomet* de Voltaire, Schiller lui écrivait, fort justement dans une Ode admirable : « Qu'il nous soit, ce Français, un guide vers le mieux ; qu'il vienne, comme un esprit qui a quitté ce monde, purifier la scène trop souvent profanée. »

On ne se rend bien compte, au reste, du rôle prodigieux de Voltaire et de son importance qu'en songeant à la place qu'il occupait. C'était un État dans l'État. Le roi de Ferney tenait en échec le roi de France. Lorsque l'empereur Joseph II quitta Vienne pour faire à Paris un voyage, son conseil lui fit promettre qu'il n'irait pas à Ferney visiter le patriarche. La dignité de l'empire ne permettait pas que le souverain germanique allât saluer le souverain universel.

Tout le monde sait en outre que Marie-Antoinette était voltairienne. Lorsque Voltaire revint d'exil, ne pouvant l'accueillir en visiteur auguste, elle alla, encapuchonnée, le voir passer sur le quai, du haut d'une fenêtre. Les livres badins de Voltaire formaient le noyau de sa bibliothèque royale, et elle emporta au tribunal révolutionnaire, elle conserva dans son cachot, le portrait, la miniature de Voltaire.

Or c'était le théâtre justement — cette force vive de la littérature, — qui avait donné à Voltaire la plus grande partie

de son immense popularité. Lors des représentations d'*Irène*, c'était l'auteur de *Tancrède* qu'on acclamait et qu'on couronnait, bien plus encore que l'auteur de *Candide*.

Il avait fait du théâtre, je le répète, pour populariser ses idées, pour jeter sa pensée au public, comme une semence. Il eût souhaité, — il le dit bien souvent, — composer des comédies gaies. Il aimait le rire. Mais le rire, alors, tombé de Molière et de Regnard à de plats imitateurs, le rire était discrédité.

Ce dix-huitième siècle, qu'on dirait frivole, voulait avant tout pleurer. Il avait soif de larmes. Le théâtre qui le caractérise est celui de Sedaine, le *Père de Famille* de Diderot, les drames de La Chaussée. Et c'est pourquoi Voltaire fit *Nanine*. Il proclame l'égalité des droits en montrant l'égalité de la douleur. Le *préjugé fut vaincu*, comme disait l'affiche, et vaincu de la bonne façon, de la meilleure — par la pitié; *Nanine* aujourd'hui nous semblerait chose banale. Voltaire, pourtant, en écrivant cette comédie, a plus collaboré au Code civil que Napoléon Ier.

La *propagande!* voilà son but, à cet infatigable Voltaire. Il avait choisi le théâtre parce qu'on y parle de plus haut à plus de gens. Lorsque le théâtre vint à lui manquer, il prit la brochure. Ses dernières pièces, les *Scythes*, les *Guèbres*, ne pouvant être représentées à Paris, il les faisait imprimer à Ferney, où la haine du clergé et du Parlement l'avait exilé, et les *Scythes* couraient le monde, racontant sous leurs pseudonymes divers l'histoire de Voltaire réfugié en Suisse, et les *Guèbres*, cet accès d'indignation contre la violence religieuse, faisaient leur chemin, avec cette conclusion proclamée avec certaine colère :

Je hais le fanatique et le persécuteur.

Le théâtre de Voltaire, pour conclure, n'est pas, comme on l'a dit, un brûlot éteint, c'est un corsaire toujours armé en guerre, un arsenal où ceux qui aiment la liberté et la justice et veulent la défendre trouveront éternellement des armes toutes forgées.

XXXVIII

Odéon : *Le Roi Lear*, drame en vers imité de Shakespeare, par M. Jules Lacroix. — Porte Saint-Martin : *Nos Ancêtres*, drame en vers par M. Amédée Rolland.

14 avril 1868.

Cette semaine théâtrale aura été bonne pour la littérature. Sur deux grandes scènes à la fois, à l'Odéon et à la Porte-Saint-Martin, on nous a présenté deux œuvres capitales dont les mérites incontestables et la réelle valeur rachètent beaucoup les défauts. Il y a plaisir cette fois à signaler au public ces essais ou plutôt ces protestations.

M. Jules Lacroix a imité le *Roi Lear* de Shakespeare, comme il avait traduit *Macbeth*. Le *Roi Lear* est le drame éternel de la famille. Toutes les luttes que l'intérêt fait naître, tous les déchirements que provoquent la diversité des caractères, les chocs les plus douloureux des tempéraments, Shakespeare les a étudiés. Il a mesuré les plaies du père trahi par ses filles, il a compté les larmes du fils chassé par son père.

Jamais poëte tragique n'avait poussé jusqu'à ce degré d'horreur la peinture de telles souffrances. La fatalité antique, mise au théâtre par Sophocle, n'a point, à beaucoup près, ce sinistre et sauvage caractère. Dans *Œdipe à Colone*, ce *Roi Lear* antique, Œdipe aveugle, abandonné par ses fils, meurt, dans son calme et sa majesté, appuyé sur les épaules de ses filles. Au moment de périr, il les bénit encore et les « touche de ses mains tremblantes. » Son Antigone est là qui lui servait de guide tout à l'heure. Frappé par le destin, Œdipe courbe la tête avec un sentiment de terreur religieuse qui a, pour ainsi dire, sa consolation dans sa grandeur.

Le Roi Lear, au contraire, après avoir souffert comme Œdipe, meurt plus torturé que lui et plus misérable. Il ne se résigne pas, il proteste. Son dernier soupir n'est point, comme celui d'Œdipe, une prière, mais une malédiction

côtés, vivante, dévouée; elle est entre ses bras, sans souffle, morte, — et morte étranglée.

C'est une atrocité suprême que cet assassinat de Cordélia qui achève d'une façon si lugubre ce terrible drame. Un tel dénoûment a paru si affreux à quelques-uns, qu'on a cru devoir le corriger et l'adoucir. « Sous Charles II, dit M. Alfred Mézières dans son excellent travail sur Shakespeare (1), quand on remania tant de vieilles pièces, on éprouva le besoin de sauver la vie à la fille innocente du roi Lear. Tate et Colman firent subir cette métamorphose à l'œuvre du grand poëte, en y ajoutant un amour heureux, à la mode française. Ils transformèrent Edgar (le fils de Glocester) en amant de Cordélia. Le docteur Samuel Johnson approuvait ce changement, et l'acteur Garrick jouait la pièce, ainsi accommodée au goût du jour. »

Il ne faut pas trop s'étonner de ces modifications et ne point se hâter d'en rire. Nos *faiseurs* contemporains, s'ils n'écoutaient que leur humeur, glisseraient fort bien sur cette pente. Ne voyons-nous pas, tous les soirs, à l'Opéra, Hamlet, qui logiquement doit mourir, qui, pour ainsi dire, n'est point *né viable*, — pauvre être débile ployant sous le fardeau d'une tâche trop lourde — ne le voyons-nous pas proclamé roi ? Et qui nous dit qu'un jour ou l'autre, Ophélie, sauvée du courant, ne sera pas mariée au jeune roi de Danemark par un auteur dramatique ami des dénoûments heureux ?

La mort de Cordélia, dans le *Roi Lear*, est aussi logique que celle d'Ophélie dans *Hamlet*. Shakespeare, en les créant toutes deux, les a pour ainsi dire créées martyres. Il semble qu'Ophélia mourante rachète l'infamie de son père Polonius; Cordélia, — puisque le sort méchant veut que l'innocent paye pour le coupable, — est sans doute aussi la victime qui expie les crimes de ses sœurs.

Et de la sorte, le roi Lear est châtié dans toutes ses faiblesses et dans toutes ses erreurs. Enivré de commande- C'est que son Antigone, à lui, sa Cordélia, n'est pas à ses

(1) M. Mézières a étudié avec un soin infini, beaucoup de goût et de finesse, le théâtre anglais avant, pendant et après Shakespeare. Ses trois volumes forment un tout qu'il faut consulter pour connaître l'époque la plus saisissante de l'art dramatique saxon.

ment, nourri de flatteries, déshabitué par les propos des courtisans au langage loyal d'un homme, il déshérite sa fille Cordélia, qui laisse à ses sœurs les paroles mielleuses et les protestations d'amour, et il exile le vieux Kent, le plus dévoué de ses serviteurs, parce que Kent ose élever la voix en faveur de Cordélia méconnue.

Il sera donc doublement frappé, et par ces méchants sur lesquels il s'appuie, et jusque dans ces vrais dévouements qu'il inspire et qu'il dédaigne. Dans Sophocle (ces rapprochements ont leur intérêt), Œdipe, parricide sans le savoir, subit le châtiment d'un crime dont la fatalité seule est coupable; dans Shakespeare, le roi Lear porte la punition de ses colères et de son aveuglement. C'est là la grande idée de l'œuvre. Le père injuste est torturé par les enfants ingrats. Réfugié chez Gonerille, il faudra qu'il sorte bientôt de chez elle, maudissant la fille qui vient de l'outrager; arrivé chez Régane, son dernier asile, il y trouvera, mis au supplice, les jambes à demi brisées, le messager qu'il a envoyé pour annoncer son retour. Pauvre père que l'amour abuse si étrangement! Il parlait tout à l'heure de la *nature palpitante de tendresse* de Régane, et cette Régane, après l'avoir insulté, va le laisser partir, éperdu de douleur, par une nuit d'orage.

Ainsi la souffrance amène peu à peu le vieillard à une sorte d'état vacillant qui n'est point la déraison et qui n'est plus la raison. Lear est là comme un fou qui se rendrait compte de sa folie. A peine a-t-il assez de souvenirs pour maudire, et lorsque l'insensé voit clair en lui et autour de lui, c'est pour regretter sa faute et pleurer son erreur. Qui le soigne aujourd'hui dans sa détresse? Le bouffon qu'il appelait *coquin* et à qui il promettait le fouet jadis! Qui le défend et le protége? Le vieux Kent qu'il a exilé! Qui lui rend avec ses caresses, un peu de raison et de paix? Sa Cordélia, qu'il a chassée!

Voilà l'ironie poignante de l'œuvre et sa poignante moralité. Elle a sa contrepartie toute naturelle dans l'épisode (négligé par M. Jules Lacroix dans sa traduction) de Glocester, persécuté par son fils bâtard Edmond, qu'il a préféré à son fils Edgar, et vengé par cet Edgar, que l'abandon paternel a conduit, lui aussi, à deux pas de l'égarement.

M. Jules Lacroix a cru devoir transformer Edgar qui, dans Shakespeare, contrefait la folie, en un véritable fou

déguenillé, et courant la lande sous les torrents de l'eau. Je ne saurais blâmer l'auteur de cette idée : elle nous a valu une saisissante scène, fort bien jouée par Beauvallet et par Taillade. C'est une chose effrayante que cette rencontre de deux fous causant entre eux de leurs monomanies comme des gens raisonnables parleraient de leurs affaires de négoce. On croirait voir, descendus de leur cadre, deux de ces agités qu'a peints Delacroix dans son tableau du *Tasse*. Le premier mot du roi Lear, apercevant le pauvre Tom à demi nu, est attristant et sublime ;

— Tu as donc tout donné à tes filles, que tu en es réduit là ?

Il vaut cet autre cri du malheureux père aux nuages qui crèvent, au tonnerre qui gronde :

— Crache, flamme! jaillis, pluie! Pluie, vent, foudre, flamme, vous n'êtes point ingrats ! *vous n'êtes point mes filles !*

Tout ce drame, à la fois surhumain et si profondément humain — un des meilleurs de Shakespeare et des plus difficiles à traduire, — a son écho ou plutôt son pendant dans notre littérature moderne : le *Roi Lear* appelle immédiatement le souvenir du *Père Goriot*. C'est, pour tout dire, un *Père Goriot* épique. Et quel intéressant sujet d'étude qu'une comparaison à établir entre Shakespeare et Balzac, traitant ainsi le même sujet !

Delphine et Anastasie, les deux filles de Goriot, ces lionnes pauvres qui ruinent leur père et le saignent à blanc, pour leurs amants, c'est Régane et Gonerille, se disputant le cœur lâche du bâtard Edmond. Cette fois, il est vrai, Régane et Gonerille, dépouillées de leur grandeur sauvage, ne vont pas jusqu'au meurtre et se contentent du vice. Elles nous en paraissent, s'il se peut, plus horribles. Les autres volent les royaumes, un poignard à la main ; celles-ci enlèvent en souriant les billets de banque de la poche paternelle. Mais si les filles du vermicellier n'ont point la grandeur tragique des filles du roi, le vieux bonhomme de marchand, avec son amour instinctif, immense et stupide, nous paraît de la taille du roi lui-même.

Les désespoirs du pauvre diable sur son grabat de moribond valent les malédictions de Lear, chassé par Régane.

« L'ingratitude filiale, dit le roi, n'est-ce pas comme si la bouche déchirait la main qui lui présente ses aliments ? »

« La patrie périra, répond Goriot, si les pères sont foulés aux pieds. Cela est clair. La société, le monde roulent sur la paternité; tout croule si les enfants n'aiment pas leurs pères. »

Certes, la pension Vauquer entend des cris aussi puissants, aussi navrants que la bruyère de Bretagne.

On a reproché à Balzac — pourquoi ne le reprocherait-on pas à Shakespeare? — de rabaisser la dignité paternelle en la faisant aussi confiante, aussi niaise, aussi humble dans son amour. Le père Goriot va jusqu'à l'obéissance de la brute, dans son amour hébété. Il y a, dans ce père humilié et reconnaissant, du chien battu qui baise la main qui le frappe. — Le roi Lear passe de la fureur aux larmes, part de la faiblesse et aboutit à la folie. — Pour moi, je vois au contraire, dans cet horrible tableau, la glorification même de la paternité. Plus le poëte courbe ces têtes blanches, et plus il flétrit les enfants qui les insultent. On éprouve la pitié la plus profonde pour ces persécutés, et la haine la plus vivace s'allume contre ces pervers.

En vérité, je sais peu d'œuvres aussi morales que ce *Roi Lear* qui impose sa poignante moralité par la plus cruelle ironie. Car ce serait à désespérer de l'humanité et à se ranger du côté de Timon d'Athènes, si les bons comme Cordélia, comme Lear ou comme Edgar, étaient tous voués au malheur. « Est-ce la fin promise au monde? » comme dit le bon Kent en voyant Lear apporter Cordélia morte dans ses bras. Mais le poëte est consolant en nous montrant comme d'un même geste ce que les méchants deviennent. Voyez. Ils se frappent l'un après l'autre, l'un par l'autre. La passion les divise et les arme. Éternelle justice! Il ne faut pas longtemps attendre pour que le complice devienne le bourreau.

C'est un fort beau travail d'une sobriété éloquente que cette imitation de Shakespeare par M. Jules Lacroix. L'œuvre prend place immédiatement à côté de ce *Macbeth*, qui était, lui, une traduction scrupuleuse et non une *adaptation*. Peut-être, il est vrai, le public français n'eût-il pas écouté avec l'intérêt qu'il prêta jadis à *Macbeth* un vrai *Roi Lear*, présenté dans l'intégrité de ses intrigues diverses, de ses scènes multiples et touffues. On peut regretter cependant que l'épreuve n'ait pas été tentée. C'est ainsi, je le répète, que, dans le drame de M. Lacroix, Edmond, le bâ-

tard de Glocester, disparaît, et Edmond cependant est fort utile au drame, puisque c'est en lui, pour ainsi dire, que se haïssent, et c'est pour lui que se tuent par le poison et par le fer Régane et Gonerille.

Le personnage de Kent, celui de Glocester, ont aussi perdu de leur physionomie. Mais la pièce entière n'est, après tout, que le développement du caractère, ou plutôt de la folie du roi Lear. Et le drame est si bien réduit à cette seule étude, qu'un médecin anglais a pu écrire récemment un travail spécial sur *la folie dans les personnages de Shakespeare*. Tout ce rôle de Lear, M. Lacroix l'a conservé avec une sorte de piété. L'action dramatique y perd sans doute, et, de cette façon, la pièce ressemble un peu trop à un long monologue; mais l'étude littéraire y gagne. Ce n'est plus un drame, c'est un rôle, mais un rôle admirable.

Et ce rôle si difficile et si lourd, Beauvallet l'a composé avec une science infinie. La tête est superbe; une barbe blanche, de longs cheveux tombant sur les épaules comme ceux du *Larmoyeur* de Scheffer. Le caractère est étudié avec un soin extrême; les colères soudaines, les hésitations, les doutes et les violences de ce faible roi, tout est rendu avec une perfection large et sûre. Effrayant dans les scènes de folie, Beauvallet est tout à fait déchirant lorsqu'il s'accroupit devant le cadavre de Cordélia. Un seul mot, le « *Qu'est-ce que tu dis?* » simplement murmuré à l'oreille de cette morte qu'il croit entendre encore parler, vaut tous les grands éclats du monde. Mademoiselle Sarah Bernhart joue d'ailleurs cette Cordélia avec beaucoup de charme.

C'est bien là cette gracieuse et harmonieuse femme dont le roi Lear dit:

« Sa voix était toujours douce, calme et tendre, chose délicieuse dans une femme. »

Tous ces personnages sont fort bien tenus d'ailleurs. Paul Deshayes est excellent dans Kent et Laute dans Glocester. Quant à Taillade, — qui n'apparaît, et c'est bien le mot, que dans une scène, — en haillons, demi-nu, pauvre fou poursuivi par ses terreurs, il a simplement fait passer un frisson dans la salle. L'effet a été prodigieux.

La Porte-Saint-Martin avait aussi, deux jours avant la représentation du *Roi Lear*, donné au public son drame en vers *Nos Ancêtres*. Ce n'est pas une œuvre ordinaire que

le drame de M. Amédée Rolland. J'aurais voulu le voir tout à fait applaudi et épaulé par la critique. Nous avons tant de fois protesté contre le spectacle à outrance, l'envahissement des décors et la féerie devenue épidémique, qu'il fallait souhaiter franchement la bienvenue à ce drame vraiment remarquable, vaillant, inspiré, et à qui il a manqué bien peu de chose pour être un succès acclamé.

Ce quelque chose, il est vrai, a son prix en matière théâtrale; ce quelque chose s'appelle une *action*. M. Amédée Rolland a écrit une œuvre historique, une œuvre poétique plutôt qu'une œuvre dramatique, et c'est là sa principale, sa seule erreur. Les scènes de la *Ligue*, de M. Vitet, pouvaient avoir leur intérêt dans le volume où on les lisait; transportées à la scène, il eût fallu quelque intrigue nouvelle pour leur donner un intérêt réel. Toute œuvre d'art historique, et surtout lorsqu'elle s'adresse au peuple, doit se composer de deux éléments distincts, l'élément scrupuleusement vrai, et l'élément romanesque.

Une étude historique, quels que soient d'ailleurs sa valeur et son mérite, ne peut plaire, il faut bien l'avouer, qu'aux lettrés. Et comme il s'agit, au théâtre, de parler surtout à l'imagination, toute œuvre d'histoire dramatisée doit être, pour ainsi dire, soutenue par une intrigue qui soit exactement au drame qu'on veut faire accepter ce que le tuteur est à la plante qu'on veut redresser. Schiller en agit ainsi dans *Don Carlos*, par exemple, où il fait entrer le marquis de Posa, — qui n'est que l'incarnation d'une profession de foi, — mais en le mêlant activement à l'intrigue même de son drame.

Je reproche donc à M. Amédée Rolland d'avoir trop négligé cette partie romanesque de son œuvre : les amours de Marcus et de Berthilde. Son drame, je le répète, est trop spécialement un drame historique. Je ne m'en plaindrais point si le sujet était assez puissant pour soulever d'enthousiasme une salle entière ; mais soyons franc, qui donc connaissait exactement l'histoire de l'affranchissement des communes (et c'est là le fond unique des cinq actes), dans cette foule qui écoutait la pièce et qui l'applaudissait? L'époque est trop éloignée de nous (je parle, notez bien, au point de vue du public; pour moi, je trouve cette heure de liberté à son aurore la plus intéressante peut-être de notre histoire), il y a prescription pour l'enthousiasme, et nous

sommes trop près des révolutions chaudes et bouillonnant encore, pour nous intéresser autrement qu'au point de vue de la science, à ces soulèvements oubliés.

J'imagine un habitué de la Porte-Saint-Martin entrant à la représentation de *Nos Ancêtres*. Il écoute, il entend parler des communes. Qu'est-ce que la commune? Il faudrait d'abord le lui expliquer. J'aurais voulu que M. Rolland exposât bien exactement l'état de notre France à l'époque dont il parle, et mît brièvement le spectateur au courant de la situation. Ce spectateur voit une bande de paysans armés se grouper, auprès de quelque dolmen, sous un *arbre-fée*. Il croit évidemment qu'il s'agit là d'une conspiration, d'une vulgaire révolte.

Tout au contraire les bourgeois, nos ancêtres, se rassemblaient sur la place publique, au grand jour, en plein soleil, et s'érigeaient en *communion* contre l'oppresseur. L'oppresseur était le seigneur suzerain, comte ou baron, souvent et très-souvent l'évêque. L'histoire de la commune de Laon, si bien contée et *dramatisée* par Augustin Thierry, devait fournir un curieux tableau au poëte. J'aurais voulu voir encore les bourgeois assemblés autour de la cloche, de ce beffroi dont la grande voix deviendra la voix commune qui criera liberté et justice. Le public eût, en quelques scènes, bien mieux et bien vite appris ce dont il s'agissait.

Je prends l'œuvre telle qu'elle est : c'est un fort beau drame. Il y circule un souffle d'indépendance qui a fait tressaillir, l'autre soir, toute cette salle, et l'a plus d'une fois émue. Marcus Faber, Jean Sylvain et Le Loup, bourgeois et paysans, veulent s'affranchir du joug du comte Hélisand, un féroce seigneur qui, entre parenthèses, me paraît un peu bien doux comparé aux châtelains de l'histoire, à ce maréchal de Retz qui coupait les enfants en morceaux, et à ce Thomas de Coucy, qui faisait pendre les gens par les pouces, avec des moellons sur les épaules, et les assommait lui-même à coups de bâton. Douceur de ce moyen âge que chante à plein gosier M. Louis Veuillot !

On se révolte pourtant; on le traque, on le tue. Un comte nouveau succède à ce comte Hélisand. La commune est proclamée, et tel bourgeois, qui ne s'est point battu, reçoit le titre d'échevin et se carre en sa robe fourrée, auprès de ses anciens compagnons qu'il ne reconnaît plus. Les amendes pleuvent sur les bourgeois enthousiasmés qui payent

en criant *vivat*, et, dans sa clémence, le nouveau maître fait grâce du bûcher, et envoie à l'exil les trois compagnons qui l'ont assis sur le trône !

C'est, on le voit, une fort belle idée que celle de *Nos Ancêtres*. C'est l'histoire tout entière d'une révolution : révolte, victoire, réaction. Éternelle aventure. Écrit en vers sonores et francs, ce drame a réussi sans conteste. Il eût réussi davantage sans le rôle malencontreux de ce père Eusèbe, un prieur qui vient inutilement bénir ces hommes prêts à combattre.

On a su mauvais gré à cet ecclésiastique qui donnait aux libres combattants de la commune l'attitude de zouaves pontificaux. Et que j'ai regretté le dénoûment primitif de l'œuvre ! Il eût été ardemment applaudi sans nul doute. Jugez-en :

La toile tombait, au quatrième acte, sur les paysans et les bourgeois vaincus. Elle se relevait, au cinquième acte, sur des morts, des chars brisés, un champ de bataille. Cybèle sortait alors de terre, récitait des strophes éloquentes, parlait de la terre qui fait de la vie avec la mort, change en fleurs la chair dissoute, en blé les cadavres décomposés. Peu à peu l'herbe poussait sur les morts, verdissait, devenait haute, puis se faisait moisson attendant les moissonneurs. Cybèle disparaissait et un groupe de moissonneurs venait, chantant, en habit du dix-huitième siècle.

Que de temps passé ! On faisait la moisson. Et dans le sillon de terre un enfant ramassait une épée rouillée, l'épée de Jean Sylvain qui était tombé là, jadis, en combattant pour le lendemain. Tout à coup, un autre Jean Sylvain, l'arrière petit-fils, arrivait, tout ému, visage et cœur embrasés, venant de Paris. « Vous ne savez pas, enfants, à Paris, le peuple a pris la Bastille. Ce n'est plus le drapeau blanc, le drapeau royal, qui est notre drapeau ! » Et, arrachant trois fichus, un bleu, un blanc, un rouge, à trois paysannes : « Le voici, notre étendard ! Nous sommes libres, maintenant ! » La toile alors baissait sur ces hommes agitant le drapeau tricolore et criant *Liberté* ! à cet endroit même où la terre avait bu le sang de leurs aïeux.

Montal a joué avec succès ce rôle de Jean Sylvain qu'avait répété Beauvallet. On a beaucoup applaudi Charly, au deuxième acte, dans ce tableau d'intérieur où s'agite le monde féodal, châtelain, vassaux, serfs, trouvères, joueurs

de soties, et qui est à coup sûr le meilleur de la pièce. Madame Vigne est digne d'être décrite par Michelet dans son rôle de sorcière, et mademoiselle Dica-Petit, dont le talent s'affirme, est tout à fait distinguée dans Berthilde. Quelle que soit, en fin de compte, la destinée de cette pièce, dont la valeur s'impose, c'est une revanche éclatante pour M. Amédée Rolland, qui, en une soirée, a repris son rang.

XXXIX

Le *Théâtre complet de* M. Dumas fils. — Tome 1er : *La Dame aux Camélias.* — *Diane de Lys.*

24 avril 1868.

La publication du *Théâtre complet* de M. Alexandre Dumas fils va nous fournir l'occasion d'étudier, dans son ensemble et dans ses manifestations diverses, une des physionomies les plus originales du théâtre contemporain. Le premier volume a paru la semaine dernière ; il contient la *Dame aux Camélias*, *Diane de Lys* et une comédie en vers jouée jadis à l'hôtel Castellane et non publiée jusqu'aujourd'hui, le *Bijou de la Reine*, un bavardage agréable et léger; les autres volumes suivront celui-ci de mois en mois. Ce sont presque des ouvrages nouveaux pour nous que ces comédies, ainsi précédées, rajeunies de préfaces inédites où l'auteur explique et commente lui-même ses idées, ses drames, ses thèses, ses thèses surtout, car c'est le mérite de M. Dumas fils d'avoir toujours fait du théâtre une sorte de tribune,—j'ai vu le moment où, dans les *Idées de Madame Aubray*, il en faisait une chaire, — et d'avoir su transformer une scène de comédie en arme de moraliste.

On doit savoir à présent quelles sont nos idées sur le théâtre. Toute œuvre d'art dramatique doit porter avec elle son enseignement (la seule vérité est un enseignement) sous risque de ressembler, je suppose, à une adorable femme qui aurait le grand tort de ne point penser. « Le poëte a charge d'âmes, » a dit un jour Victor Hugo. Aussi lui sais-je mauvais gré, à ce poëte, lorsqu'il renvoie sans

leur avoir donné des idées nouvelles, sans avoir développé les germes d'idées cachés en eux, des milliers de personnes qu'il a tenues pendant plusieurs heures attachées à sa parole. Qu'il soit, en même temps qu'un penseur, un dramatiste habile, un metteur en scène ingénieux, un joueur habitué à toutes les combinaisons de l'échiquier scénique, c'est tant mieux sans aucun doute, et notre plaisir y gagnera. Mais je veux qu'il ait avant tout conscience de son rôle, — je dirais mission si le mot n'était trop ambitieux, — sans quoi ses merveilles de dextérité, après m'avoir amusé et distrait, ne me laisseront d'autre souvenir que ceux des tours curieux d'un prestidigitateur. Ah! c'est beaucoup d'amuser, sans doute! Laissez-moi persister à croire que châtier, éclairer et convaincre vaut mieux.

Alexandre Dumas fils aura eu le mérite rare d'être un précurseur à sa façon, et d'avoir, selon l'expression très-juste de M. Ed. Thierry dans son rapport — qui vient de paraître — sur l'état actuel du théâtre, « émancipé la comédie, et de l'avoir mise en état de tout dire. » Sans doute M. Emile Augier, dans ses satires sociales, a parfois été plus loin que lui, peut-être a-t-il touché d'un doigt plus cruel à des plaies plus cachées : à coup sûr l'honneur d'avoir renouvelé le théâtre contemporain, de lui avoir montré la route à suivre, cet honneur-là revient à M. Dumas fils.

Ce fut, en effet, non pas une révolution, mais une rénovation théâtrale que cette *Dame aux Camélias*, écrite en huit jours, et qu'on mit quatre ans à représenter. Avec elle, la vie moderne fit brusquement irruption sur la scène, et à l'encontre de Florian qui voulait qu'on montrât au théâtre les petites *vertus de tous les jours*, on y traîna, pour les démasquer, nos vices d'habitude et nos lâchetés quotidiennes. Ce fut l'avénement du théâtre vrai, de celui qui vit de notre existence, porte notre costume et parle notre langage.

La vérité, voilà ce que cherche surtout M. Dumas fils. Il a voulu corriger nos mœurs en nous les montrant, comme on présente un miroir à un malade pour qu'il juge de sa maigreur. Il a prétendu guérir chacune de nos maladies en l'appelant par son nom. Et quand le nom n'existait pas, il a su l'inventer. Sa meilleure comédie peut-être, le *Demi-Monde*, a caractérisé toute une caste, la grande cohue des déclassés, et l'étiquette restera au front d'une société bi

zarre, fractionnée, mélangée, qui a gagné du terrain depuis ce baptême et qui, comme on dit, a fait tache d'huile.

Il est pourtant merveilleux que des comédies de mœurs, dans un temps où les mœurs se tranforment si vite, se modifient ou se décomposent avec une telle rapidité, soient demeurées, après dix ou quinze ans, aussi vivantes, aussi vraies que celles de M. Alexandre Dumas fils. Exceptez, je suppose, la *Dame aux Camélias*, dont le type, maintenant introuvable, est tombé — l'auteur le dit lui-même — dans le domaine de l'archéologie, ces comédies ont survécu à leurs jours de vogue; elles font plaisir à relire comme elles feraient plaisir à écouter encore. C'est que ce ne sont pas là seulement des articles de mode et des déjeuners de soleil dramatiques. Chacune de ces pièces est basée sur une observation, sur une vérité que l'auteur veut affirmer, sur une injustice ou un préjugé qu'il veut combattre. Et c'est encore le meilleur moyen de survivre que de s'attaquer à ces choses malheureusement trop durables qui s'appellent les préjugés ou de s'asservir noblement à cette chose éternelle que l'on nomme la vérité.

Alexandre Dumas fils est un esprit sérieux et chez qui le *trait* lui-même, — ce qu'on appelle le *mot*, — a je ne sais quoi de grave autant que d'amer. Il est audacieux aussi, et son audace même est calme et froidement résolue. Il y a différentes manières d'aller au feu, et vous savez que toute œuvre dramatique est une bataille. Dumas fils n'y va pas en enthousiaste, courant et *fuyant en avant*, comme fait le soldat français, selon le général Trochu. Il avance à pas lents et affermis, un peu comme montent à l'assaut les impassibles grenadiers anglais.

Aussi bien ne laisse-t-il rien à l'aventure et fait-il dans sa vie littéraire la part du hasard la plus mince qu'il lui soit possible. Il s'étudie lui-même, il étudie son œuvre comme il observe le voisin. Chaque œuvre d'art est un peu pour lui une étape nouvelle, non une fantaisie de son caprice, mais une phase de son être moral. Rien ne marque mieux, d'ailleurs, le progrès de cet esprit éminemment perfectible, que la façon dont le moraliste de 1868 juge l'auteur de cette *Dame aux Camélias*, qui date de vingt ans déjà.

On ne croirait vraiment pas avoir affaire au même homme. C'est que l'homme a changé, en effet, c'est qu'il a

singulièrement mûri et qu'il promène maintenant ses instruments d'analyse jusque sur sa propre jeunesse. La *Dame aux Camélias*, roman ou drame, était un peu, j'imagine, comme une protestation de la passion étouffée contre l'austère devoir, et l'auteur, dans sa fièvre amoureuse, eût volontiers immolé la froide raison du père Duval aux transports de Marguerite Gautier. C'était — comment dirai-je ? — un Desgrieux honnête plaidant la cause d'une Manon qui aurait eu du cœur. Non pas qu'il y eût dans cette œuvre la moindre velléité de plaidoirie, et, comme on l'a dit, la réhabilitation de la courtisane. Le drame était sorti, comme le livre, d'un accès de fièvre, et ce que l'on prenait pour une théorie n'était autre qu'un souvenir, un souvenir mouillé de larmes.

Mais aujourd'hui, spectacle curieux, l'auteur enfonce son scalpel dans ce souvenir lui-même. L'anatomiste demande son secret et sa moralité à ce qui ne fut qu'un cri de passion ou de douleur. Bon gré mal gré, il faut que la *Dame aux Camélias* réponde ; elle fut jadis une grâce et une séduction, la voilà devenue un *sujet* comme *Diane de Lys* ou la *Baronne d'Ange*. Elle servira à l'auteur de terme de comparaison pour juger la classe de femmes à laquelle elle appartient, et c'est avec ce souvenir du passé qu'il souffletera, pour ainsi dire, le présent.

C'est que les temps eux-mêmes ont bien changé. En seize ans, il s'est écroulé tout un monde. Marguerite Gautier, qui toucha par certains côtés à la réalité est, je le répète, entièrement tombée—ce n'est pas tombée qu'il faudrait dire—dans le domaine de l'imagination ; c'est une Ophelie en son genre. Les détails eux-mêmes de la pièce ont vieilli, et pour n'en citer qu'un frappant exemple, lorsqu'on représenta, l'an dernier, ce drame au Vaudeville, Dumas fils fut obligé de grossir les sommes d'argent dont on parlait pour mettre les personnages au taux aussi bien qu'au ton du jour.

Cette Marguerite Gautier restera donc comme le type qui incarne à la fois la grisette qui finit et la fille de marbre qui commence. Mais elle tenait beaucoup plus de Mimi Pinson que de Marco. « Elle se nommait, en réalité, nous dit M. Dumas fils, *Alphonsine Plessis*, dont elle avait composé le nom plus euphonique de Marie Duplessis. » Cette femme a déjà son histoire, que Théophile Gautier a contée en partie. Dans la préface qu'il écrivit pour la *Dame aux*

Camélias, Jules Janin nous la montre passant, avec des allures de reine, dans les salons des villes d'eaux, promenant un peu partout sa distinction et son ennui. Vidal exposa au Salon, s'il m'en souvient bien, le portrait de Marie Duplessis, enlevé du bout de son crayon. « On eût dit une figurine de Saxe. »

Le malheur est que les réalistes et les sceptiques se mêlent parfois aux poëtes et aux amoureux, et j'ai bien présent à l'esprit un feuilleton de Nestor Roqueplan où le railleur contait de quelle façon il avait, pour la première fois, rencontré celle dont le caprice de Dumas fils devait faire un jour la *Dame aux Camélias*. Maigre, mal vêtue, les cheveux emmêlés, appuyée contre le parapet d'un pont, elle tenait à la main des pommes de terre frites enveloppées de papier jaune, et les grignotait de ses petites dents.

Cette grisette devenue courtisane devait, au surplus, conserver la fantaisie et l'insouciance originelles. J'ai retrouvé plusieurs fois, dans des catalogues d'autographes, entre des signatures illustres ou historiques, des lettres d'elle, de petits billets que l'on vendait aux enchères, car tout se vend, à Paris, les défroques du luxe et les billets d'amour. Le cœur de Marie Duplessis ne devait pas être plus secret que son alcôve.

Après tout, pauvre fille, elle y a gagné d'être mieux connue! Elle chercha, du moins, une affection vraie dans ce monde où on ne poursuit guère que le plaisir qu'on ne rencontre pas toujours. Elle essayait de se prendre à tous les semblants de flamme comme les gens perdus dans la nuit vont d'un pas hâtif vers toute lumière. « Votre conversa-« tion de cette nuit m'a intéressée, — écrit-elle à je ne sais qui, dans une lettre vendue, en 1852, 25 francs 50, — « mais y a-t-il rien de vrai dans ce qu'un homme dit au « bal de l'Opéra à une femme qu'il désire? Pourtant si vous « avez été sincère, je vous prouverai que je ne suis pas « moins franche que vous. » Celle-ci eût pu être sauvée sans doute, et il lui a été beaucoup pardonné. Elle n'avait pas, comme l'Olympe de M. Emile Augier, la nostalgie de la boue, mais la nostalgie de la paix, du calme et de l'amour.

Ce n'est pas dans le monde où elle vécu que l'on rencontre ces choses. Marie Duplessis mourut à vingt-trois ans, poitrinaire et épuisée. Le roman ne nous a pas dit tout

le romanesque de sa fin. Comme il fallait à ses poumons l'âcre et sain parfum de l'étable, on avait meublé pour la mourante, près de la barrière Fontainebleau, à deux pas de l'endroit où tomba le général Bréa, un boudoir charmant dont le plancher, criblé de trous, donnait sur une litière où couchaient les vaches d'un laitier-nourrisseur.

En bas l'étable, en haut les tapisseries, les rideaux de soie, les chinoiseries et les bronzes. Elle avait devant ses yeux son portrait par Vidal et le regardait en toussant. C'est encore dans un catalogue d'autographes que j'ai trouvé la copie de son testament. Elle léguait le produit de la vente de ses meubles à sa nièce, sous cette condition que la jeune fille, enrichie ainsi, ne viendrait jamais à Paris. Marie Duplessis, victime de Paris, voulait en mourir seule.

Il n'y eut que deux hommes, deux amis d'autrefois, pour conduire la courtisane morte au cimetière Montmartre. La maladie avait fait le vide autour de cette femme jadis entourée, adulée, adorée. Celui qui devait écrire un livre en mémoire d'elle et qui n'écrivait alors que des vers, Dumas fils, dans ses *Péchés de Jeunesse*, en février 1847, disait :

Eh bien ! soyez bénis, vous deux qui, tête nue,
Méprisant les conseils de ce monde insolent,
Avez, jusques au bout, de la femme connue,
En vous donnant la main, mené le convoi blanc !

Vous qui l'aviez aimée et qui l'avez suivie !
Qui n'êtes pas de ceux qui, duc, marquis ou lord,
Se faisant un orgueil d'entretenir sa vie,
N'ont pas compris l'honneur d'accompagner sa mort.

Au surplus, c'est bien moins le souvenir de Marie Duplessis qu'une thèse sociale, très-vigoureuse et très-nette qui remplit la préface de la *Dame aux Camélias*. C'est, comme l'a fort justement dit dans ce journal, M. G. Poirel, un *grand* événement que cette préface. Je ne crois pas qu'on ait plus vivement protesté jamais que ne le fait là M. Dumas contre cette plaie immense qui s'appelle la prostitution, prostitution avouée de la courtisane, prostitution clandestine de la femme adultère.

Vous rappelez-vous ces vérités amères que l'auteur des *Idées de Madame Aubray* mettait dans la bouche d'Aubray le fils? Elles se retrouvent là, formulées d'une pl

cruelle façon, ironiques, inquiétantes, aiguisées comme des glaives. Il y eut, à la fin du monde antique, un cri formidable qui rendit pâles ceux qui l'entendirent. Une voix s'écriait : « Le grand Pan est mort! » C'est un peu le cri de Dumas fils qui vient vous dire, en vous montrant cette Courtille immense qui est la société actuelle, cette cohue parée et hideuse où tous les appétits s'agitent et s'allient à tous les égoïsmes : « L'amour n'existe plus. L'amour est fini. Le grand Pan est mort! »

Or, une société ne vit que par l'amour. « Quelles sont les deux conséquences immédiates de l'amour? La génération et la famille. De la génération et de la famille doivent résulter ces deux autres conséquences : le travail et la morale. » Toute cette préface est écrite ainsi, d'un style précis et concis comme celui de théorèmes. Il semble à de certains moments qu'on lise des traités de médecine, et M. Dumas fils ne ressemble pas mal à un la Rochefoucauld chirurgien. C'est, qu'en effet, tout moraliste est chirurgien; tout philosophe, lorsqu'il touche à de certains vices sociaux, doit être doublé d'un médecin. Il y a de certaines vérités qu'on ne rencontre qu'au chevet des malades ou des mourants.

Savez-vous justement où Dumas fils, ce prosecteur dramatique, a conçu les *Idées de Madame Aubray*, dont je comprends clairement la signification maintenant que j'ai lu cette préface? — Dans les hôpitaux, à la clinique, aux dispensaires. Il a étudié Jeannine sur nature; il a vu une sorte de cas pathologique dans ce que l'indifférent regarde comme une défaillance.

Et c'est après avoir étudié ainsi ces virus sociaux que, tout effrayé des progrès du mal, il vient nous en indiquer le remède. Il y a bien du paradoxe dans la façon dont M. Dumas fils entend certaines choses comme la passion dans le mariage, — passion dont il faut bien tenir compte, quoi qu'il dise, — ou encore l'honneur du mari, qui, selon moi, est indépendant de l'honneur de la femme (une femme peut tuer le bonheur d'un homme, c'est un préjugé de croire qu'elle peut entacher son honneur); mais il n'y a que des vérités dans ses conclusions. Et pour remédier aux deux maux qu'il signale, deux ordonnances : « Mettez la recherche de la paternité dans l'amour et le divorce dans le mariage. »

Il est odieux, en effet, que le séducteur abandonne impu-

nément à son désespoir, à la misère, à ces deux mauvaises conseillères — la folie et la faim, — la femme qu'il a séduite. Dans combien d'infanticides celui qui fuit ainsi est-il complice? Complice de la faute, il l'est aussi du crime. Les procès en cour d'assises répondent avec une brutale éloquence.

Protégez la femme contre l'homme, dit M. Dumas (*Recherche de la paternité*) et protégez-les ensuite l'un contre l'autre (*Divorce*). Est-il logique, en effet, que l'homme unisse à jamais deux êtres que la nature, avec ses divergences de tempéraments et de caractères, a d'avance séparés? Conçoit-on que la femme d'un condamné à perpétuité soit liée à ce vivant comme certains suppliciés antiques étaient liés à des morts? C'est frapper l'innocent en même temps que le coupable, c'est pis encore, c'est ériger l'adultère en légalité. « La mort seule peut désunir ce que l'homme a uni. » L'orgueil humain n'a pas inventé jusqu'ici de convention plus ironique.

Elles sont brûlantes, ces questions. On n'y touche que timidement d'ordinaire. M. Dumas y a mis la main toute large ouverte. C'est que je suis de son avis : le temps presse, la gangrène monte. La famille désagrégée, la femme de proie tenant une partie de la fortune publique, valeurs ou immeubles, les enfants grandissant sans conseils et surtout sans exemples, la femme oubliée par la loi et régentée par le prêtre, tout cela compose un état social qu'il faut réformer, et nous délibérons un peu comme ces Romains tandis que les barbares étaient à leurs portes, avec cette différence, toutefois, que les barbares sont chez nous souriants, satisfaits et couronnés de roses.

On voit quelle est l'importance de ce travail d'Alexandre Dumas fils. L'auteur a sacrifié autant de temps à écrire une de ces préfaces, la corrigeant, la refaisant sur épreuves, qu'il eût mis à composer une comédie. Il a eu certes bien raison. Par chacune d'elles son œuvre s'éclaire et grandit sous ce jour nouveau. J'aurais voulu m'arrêter plus longtemps à chacune de ces pages importantes, j'ai oublié de louer par-dessus tout la préface de *Diane de Lys*, où le dramatiste explique comment le poëte meurtri tient son génie de sa souffrance, et cela sans même souffrir véritablement. (*Qui se répand se calme; quand le cœur a fini, le cerveau commence, etc.*)

En revanche, j'aurais voulu chercher querelle à l'auteur, maltraité par la censure de 1852, et qui a cru devoir commettre le paradoxe de défendre MM. les censeurs. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de retrouver tout cela, quand paraîtront les volumes futurs. J'attends surtout M. Dumas fils à cet *Ami des Femmes* que j'ai mal jugé jadis, avec la plus grande partie du public, et j'expliquerai plus tard ce *mea culpa.*

Mais je veux vous signaler, comme un absolu chef-d'œuvre d'esprit, d'ironie, et, — ce qui n'est point aussi rare chez M. Dumas fils qu'on le croit ou qu'il voudrait bien le faire croire, — de sentiment, les trois pages de préface générale. M. Dumas fils me croira-t-il si je lui affirme qu'il n'a rien écrit de plus fin? J'ai relu, en quittant ce volume, la préface de *Gil Blas*. On dirait que M. Dumas fils a voulu ajouter un post-scriptum au testament du licencié Pedro Garcias; c'est du Lesage cela, — c'est un Lesage retour du Bois, et qui, causant et fumant, vient de quitter le boulevard.

XL

Le Théâtre contemporain jugé par M. Edouard Thierry et G. Vapereau.

27 avril 1868.

La semaine est pauvre et nous n'avons guère de nouveautés à signaler. J'ai promis de parler du dernier volume de l'*Année littéraire et dramatique* de M. Vapereau, et je tiens aujourd'hui ma promesse, puisque les théâtres nous laissent des loisirs.

Dixième volume, dixième année. — Voilà dix ans que l'auteur du *Dictionnaire des Contemporains* passe en revue les productions diverses de la littérature et du théâtre avec un soin et une honnêteté toute particulière. C'est beaucoup déjà qu'une telle période, et pourtant, comme elles ont passé vite ces dix années, emportant avec elles tant d'œuvres remarquables qui ne survivront pas, tant d'hommes éminents que nous ne lirons, que nous n'entendrons plus !

Je ne dois et ne veux m'occuper que du théâtre. Nous nous habituons un peu trop à crier à la décadence. M. Vapereau, qui cependant n'est pas du tout un juge indulgent, fait remarquer avec beaucoup d'à-propos, dans l'Avertissement de ce volume, combien il s'est produit, de 1858 à 1868, de comédies de premier ordre, d'auteurs dramatiques brillants. Je ne crois même pas, à dire le vrai, qu'on puisse trouver dans notre histoire littéraire une décade aussi bien remplie. Il manque bien peu de chose pour que tous ces talents, les uns goûtés par le public, les autres aimés des lettrés aient assuré leur renommée comme ils ont, pour la plupart, assuré leur fortune.

Je lisais la table décennale que M. Vapereau a placée à la fin de son livre. Elles forment un total respectable, ces pièces de théâtre qu'un historien, qui voudrait tracer le tableau de ces dernières années, devrait prendre soin de ne pas oublier. En suivant simplement l'ordre alphabétique des noms d'auteur, je ne cite que les plus célèbres, les plus acclamées ou les plus contestées : *Gaëtana*, les *Effrontés*, la *Contagion*, *Cendrillon*, le *Testament de César Girodot*, *Hélène Peyron*, la *Conjuration d'Amboise*. l'*Ami des Femmes*, le *Supplice d'une Femme*, *Montjoye*, le *Duc Job*, *Henriette Maréchal*, la *Famille Benoîton*, *Nos Intimes*, le *Lion amoureux*, le *Bossu*, les *Beaux Messieurs de Bois-Doré*, les *Funérailles de l'Honneur*.

Quel homérique dénombrement ! Assurément, ce ne sont point des années stériles, celles qui produisent tant d'œuvres et de si diverses. Je pourrais citer des drames moins illustres et bien des comédies moins célèbres qui donneraient raison à toutes les espérances que nourrit M. Vapereau.

Il y a fort loin, d'ailleurs, de la simple constatation de ce talent qui court les rues, — monnaie de Molière, peut-on dire, comme on disait monnaie de M. de Turenne, — à l'optimisme acharné qui règne dans le rapport fait par M. Edouard Thierry, directeur de la Comédie-Française, à M. le ministre de l'instruction publique, *Sur les progrès de la littérature dramatique* (1). Je sais bien qu'un rap-

(1) Il vient (imprimé par l'Imprimerie impériale) de paraître chez Hachette, avec le rapport de M. Paul Féval sur le roman, le rappor

port officiel n'est pas tout à fait une page de critique. Ou du moins c'est, — comment dirai-je? de la critique *en beau*, qui doit s'attacher à mettre en lumière les signes coquets du visage plutôt que ses irrégularités ou ses verrues. Le rapporteur officiel est ballotté fort désagréablement entre deux écueils. Son humeur et son goût le poussent à tout dire, et il dirait peut-être bien tout, lorsque sa situation personnelle lui glisse doucement à l'oreille qu'il ne faut point trop dire, et qu'il est nécessaire, cette fois, de contenter tout le monde et son père.

Notez que c'est encore le meilleur moyen qu'on ait inventé pour faire des mécontents.

Pour M. Thierry, l'embarras devait, ce semble, être plus grand encore. Et en effet, ce n'était pas là seulement un homme de lettres jugeant les productions dramatiques de son temps, un critique passant en revue les pièces et les auteurs, c'était aussi l'administrateur de la première scène française donnant lui-même son avis sur sa propre gérance et sur sa propre direction. On devait donc s'attendre à l'éloge absolu du Théâtre-Français ; et, comme de raison, cet éloge figure dans le travail de M. Thierry, dont il fait le fond.

Un rapporteur consciencieux ne pouvait cependant point passer sous silence les auteurs dont le nom jette le plus vif éclat et qui ont le grand tort de ne point appartenir à la Comédie-Française. M. Thierry, rendons-lui cette justice, n'a eu garde de les oublier. Il a même fort habilement tracé, en quelques lignes soigneusement aiguisées, les portraits de M. Dumas fils, de M Octave Feuillet, de M. Théodore Barrière, etc. Mais il arrive alors que devant ces éloges, — tout à fait mérités, je l'avoue, et mesurés, — on se pose cette question immédiate :

— Comment M. Thierry ne s'efforce-t-il pas d'attirer à la Comédie-Française ces dramatistes dont il fait de si beaux portraits et un si grand cas?

Le critique, en disant ainsi sa façon de penser, nous paraît tout naturellement faire le procès du directeur. Sauf M. Emile Augier et sauf M. Laya, les auteurs les mieux loués par M. Thierry n'ont rien donné au Théâtre-Fran-

de M. Théophile Gautier sur la poésie, et celui de M. de Sacy sur le mouvement général des lettres.

çais. Peut-on compter, en effet, comme un hôte de la rue de Richelieu M. Théodore Barrière, qui y a fait représenter un petit acte, le *Feu au couvent*, et M. Feuillet, qui y portait l'an passé une de ses miettes, le *Cas de conscience ?* La plupart des grandes comédies de mœurs, — je parle des plus accentuées et des meilleures, — ont été représentées hors de la Comédie-Française : les *Parisiens*, les *Faux Bonshommes*, le répertoire de Sardou appartiennent au Vaudeville. Le Gymnase a joué le *Demi-Monde*, *Montjoye*, et c'est l'Odéon qui a donné *Madame de Montarcy* et le *Marquis de Villemer*.

Ni Dumas fils, ni George Sand, ni M. Feuillet ne sont les hôtes d'habitude de la maison de Molière. Depuis la mort de Ponsard, c'est M. Emile Augier qui porte seul la fortune du théâtre. Ajoutons bien vite que les comédies sociales qu'il a écrites pour cette scène, les *Effrontés*, le *Fils de Giboyer*, *Maître Guérin*, font date dans l'histoire du théâtre contemporain. Mais enfin, — comme disait César, je crois, d'un mécontent de son temps : « Je crains l'homme qui ne lit qu'un seul livre. » — je dirais volontiers : « J'ai peur du théâtre qui ne vit que d'un seul auteur. » Le Théâtre-Français se dispose à reprendre le *Mercadet* de Balzac avec Got dans le principal rôle. Il y a là un succès assuré, un grand succès assurément, pour le théâtre et pour l'artiste. Sans doute. Mais après ? On nous promet une comédie de M. Pailleron et le *Coq de Mycille*, de MM. Nyon et Trianon. Fort bien. Mais ensuite ?

Et voilà justement où l'on regrette l'absence de ces maîtres du théâtre contemporain qui écrivent, pour d'autres scènes, les *Idées de Madame Aubray*, *Dalila*, les *Mères repenties*, *Maître Favilla*. George Sand, il est vrai, a donné à la Comédie une traduction, une imitation de Shakespeare, *Comme il vous plaira*. Labiche y a débuté avec sa comédie de l'égoïsme, *Moi*, et Victorien Sardou y a risqué la *Papillonne*. Est-ce que ces essais ont découragé la direction du théâtre ? Assurément non. Et je répète l'objection qu'on peut faire à M. Thierry administrateur, en s'appuyant sur M. Thierry rapporteur.

— Pourquoi ne point attirer chez vous ces auteurs que vous nous présentez comme les chefs du théâtre ? Pourquoi refuser, par exemple, une comédie de M. Félicien Malle-

file dont vous retracez avec une éloquence concise la mâle et sympathique physionomie ?

Il y aurait encore bien des observations à faire. C'est ainsi que ce tableau des progrès de la littérature dramatique est rempli presque complètement par l'éloge d'une artiste de génie dont l'influence fut, si l'on peut dire, réactionnaire, et qui confisqua l'élan du drame au profit de la tragédie. Je sais tout ce que valait Rachel, et j'ai devant les yeux encore cette apparition superbe qui semblait résumer tout un monde évanoui. Mais le rôle de cette femme de génie fut jusqu'à un certain point regrettable : elle galvanisa des morts, au lieu de prêter son feu sacré à des vivants; elle reporta l'admiration publique vers des chefs-d'œuvre immortels et consacrés; elle ne la força point à applaudir les efforts des générations nouvelles; elle combattit pour les poëtes anciens; elle n'inspira pas, elle ne voulut pas inspirer les nouveaux.

C'est donc une erreur, à mon avis, que de mettre mademoiselle Rachel au premier rang dans un tableau des progrès d'une littérature. M. Thierry a commis, d'ailleurs, cette autre erreur de faire à M. le ministre de l'instruction publique l'éloge d'œuvres dramatiques qui ne datent point de ces quinze dernières années. Il a négligé d'analyser la plupart des productions dont le caractère éminemment *contemporain* donne bien la mesure d'un art et d'une société parallèles, et il s'est étendu avec complaisance sur des productions qui, dirait le vieux français, « ont déjà de la barbe. » C'est ainsi que M. Thierry rend un compte détaillé de la tragédie de *Charlotte Corday*, de Ponsard, et imprime simplement le titre de la *Question d'argent* et des *Lionnes pauvres*. Sans compter qu'il loue comme elle le mérite cette tragédie révolutionnaire, sans ajouter que la censure ne la laisserait plus représenter aujourd'hui.

Et puis M. Thierry a classé, on peut le dire, d'une façon assez arbitraire les auteurs contemporains. Il range parmi ceux qui ont abandonné le vers pour la prose, M. Auguste Vacquerie, qui, — justement pour la Comédie-Française, — a rimé ce caprice de poëte, *Souvent homme varie*. Lorsque M. Thierry énumère les auteurs attachés à la Comédie-Française, il oublie ce même M. Vacquerie, auteur applaudi de *Jean Baudry*. Il accorde à M. Léon Laya une place

it petite pour M. Camille Doucet. Il mentionne

M. Emile Bergerat, mais il ne dit mot de M. Amédée Rolland, qui a écrit les *Vacances du docteur*, et je ne suis pas bien sûr qu'il imprime le nom de Jean du Boys, l'auteur de la *Volonté*!

Il faut reconnaître, au surplus, la délicatesse et l'esprit que M. Thierry a apportés à cette tâche de pur lettré. Quant à l'optimisme dont je parlais, il va, pour ne citer qu'un exemple, jusqu'à la faiblesse, et jusqu'à applaudir l'opérette, — cette ennemie née de toute littérature.

« On joue l'opérette et le vaudeville dans les cafés-concerts, » dit M. Thierry. Soit, mais on joue l'opérette aussi sur des théâtres où l'on jouait jadis la comédie. On nous donne, au lieu des gaies satires de mœurs de Labiche, le costume de l'amiral suisse,—et Drauer, le dessinateur, fait plus que Meilhac pour le succès d'un ouvrage.

« La bouffonnerie musicale déborde, selon l'expression très-juste de M. Vapereau, dans son *Année littéraire*, elle remplit les anciens théâtres, on en crée pour elle de nouveaux ; elle chasse la littérature et la science de leurs salles de conférences ; bref, elle reste la plus populaire, sinon la seule conquête de la liberté des théâtres, comme si elle ne devait céder un peu de sa place que le jour où l'on aurait le théâtre de la liberté. »

XLI

Théâtre du Gymnase : *Le Chemin retrouvé*, comédie de MM. Regnier et Louis Leroy. — Bouffes-Parisiens : *Le Zouave est en bas*, vaudeville en 1 acte, par MM. Edouard Lockroy et Paul Parfait.

4 mai 1868.

Parlons du grand succès du Gymnase. C'est une comédie en quatre actes de MM. Louis Leroy et Regnier. Le titre n'en est pas bon, certes : *le Chemin retrouvé*. Les auteurs en ont longtemps cherché un autre sans parvenir à le rencontrer. Notez que lorsqu'un titre ne se dégage pas bien nettement d'une œuvre d'imagination, on peut parier à coup sûr que l'idée de cette œuvre est un peu confuse. Et

c'est précisément ce qui arrive pour la pièce de MM. Régnier et Louis Leroy.

Pendant deux actes sur quatre le spectateur assiste à des scènes charmantes qui ne le mettent pas du tout dans la confidence du drame ou plutôt dans le feu même de l'action. On est séduit assurément, on n'est point saisi. Et pourquoi? Parce que l'exposition, selon la méthode de nos dramatistes actuels, est lente à se développer et ne marche que pas à pas, arrêtée à tout moment par quelque détail amusant ou spirituel. Remarquez bien qu'il fut un temps où l'on s'attachait à renfermer en un seul acte un drame qui pouvait fort bien remplir cinq actes entiers. Scribe a fait vingt fois de ces pièces-là. Tout au contraire, on tient beaucoup aujourd'hui à faire quatre actes ou cinq avec une donnée qui tiendrait facilement en un ou deux actes; et pour y parvenir, on se distrait à cueillir les fleurettes du chemin de traverse, j'entends le premier et le second acte. C'est fort bien lorsque, vers neuf ou dix heures, on rentre, comme le font les habiles, comme l'ont fait M. Leroy et M. Régnier, dans le « chemin retrouvé. » Mais à tout prendre c'est un défaut.

Je vais tâcher de résumer, aussi complétement que possible, une pièce surchargée de détails. Madame d'Augerolles, jeune et charmante, jalouse de son mari qu'elle adore, est courtisée par M. de Laverdac, un de ces amoureux sombres qui jurent d'en finir, si on leur résiste, par le suicide, et qui se guérissent par un voyage.

M. d'Augerolles est un aimable homme, dont les aventures de jeunesse ont fait causer beaucoup les coulisses et les clubs. Mais le mariage l'a guéri, sans aucun doute, et Marie d'Augerolles n'a que des craintes vagues, tout au plus le pressentiment douloureux d'une trahison, et point de preuves. Tandis que son mari est allé au Havre voir lancer un navire, elle est demeurée à Yport avec sa petite fille. L'enfant, jouant sur le bord de la mer, tombe à l'eau, et ce n'est qu'un cri sur la plage. Fort heureusement une dame est là qui se baigne fort à propos, et qui, prenant la petite entre ses bras, la ramène sur la grève en la séchant de ses baisers.

C'est madame de Marsanne, une femme judiciairement séparée de son mari à qui la loi a refusé la tutelle de son enfant. Elle vient d'arriver à Yport et déjà son nom court

sur toutes les lèvres. Le récit de ses aventures passées, — qui se bornent d'ailleurs, comme le dit un personnage de la pièce, à un seul déraillement, — est conté avec de petits rires ironiques, par les chroniques scandaleuses ambulantes et les feuilletons parlés des baigneurs. Lorsque madame de Marsanne vient s'asseoir dans le salon du Casino, pas une femme ne lui parle, et madame de Rochepont, une prude de cinquante ans, défend à sa fille de s'approcher de la brebis galeuse.

La scène est un peu bien cruelle et a paru assez exagérée. Ce rigorisme n'a pas cours à Yport, pas plus que sur tout le littoral normand, et nulle femme n'y oserait dire en face à une autre femme ce que madame de Rochepont jette au visage de madame de Marsanne. Mais il fallait bien lier par une mutuelle reconnaissance madame de Marsanne et madame d'Augerolles. Celle-ci, au milieu du silence général, se lève, va droit à la femme que le mépris torture, et lui demande d'une voix haute la permission de s'asseoir à côté d'elle.

La pièce aurait pu s'appeler *Un Bienfait n'est jamais perdu*. Madame d'Augerolles a tendu publiquement la main à madame de Marsanne. Madame de Marsanne veillera dans l'ombre sur madame d'Augerolles que la jalousie va égarer. Marie sait à présent que M. d'Augerolles la trompe. Un caquetage de madame de Rochepont lui a appris que dans un match qu'il va courir tantôt, M. d'Augerolles doit monter *Titan*, un cheval furieux, célèbre par cette fureur même, et qui appartient à mademoiselle Bocarelli, une cantatrice qui ne chante pas. Plus de doute. La Bocarelli est la maîtresse de M. d'Augerolles.

Tout à l'heure madame d'Augerolles a congédié assez vertement ce soupirant acharné qui s'appelle M. de Laverdac. Volontiers elle se reprocherait maintenant sa dureté. Elle veut, d'ailleurs, à tout prix, retenir son mari. Elle l'empêchera de courir ce match, elle envoie dans un accès de rage (ceci a paru déplacé et quasi inconvenant) l'argent que son mari vient de lui remettre pour son trimestre. M. d'Augerolles ne montant point *Titan*, la Bocarelli se trouvera indemnisée ainsi de la perte de la course. Tout à coup on apprend à madame d'Augerolles qu'au moment où le steeple-chase allait s'engager, M. de Laverdac s'est présenté pour monter *Titan*. Il avait l'air d'un homme

profondément malheureux et las, il s'est mis en selle, le cheval est parti, et *Titan* est allé donner de la tête contre le premier obstacle. Le cheval et le cavalier sont tombés : et, à l'heure qu'il est, M. de Laverdac est peut-être mort.

« Mort pour moi ! songe madame d'Augerolles; mort par moi ! » La pitié et la jalousie la transportent à la fois. Elle veut au moins aller donner à M. de Laverdac le dernier adieu. Elle le sauvera, elle le soignera; c'est son devoir. Lorsqu'elle arrive chez le mourant, elle trouve M. de Laverdac debout, souriant et déjà guéri. La sœur de charité n'a plus rien à faire dans le salon de don Juan; elle s'éloigne, lorsqu'on annonce à M. de Laverdac M. d'Augerolles : « Fuyez de ce côté, par cette galerie, dit M. de Laverdac à Marie ; vous trouverez la clef de la petite porte sous le tableau de Rubens. » Il reçoit donc, souriant, assuré, M. d'Augerolles, qu'une lettre anonyme amène ici. Qui l'a écrite, entre parenthèse, cette lettre anonyme ? La Bocanelli, sans doute ? Mais comment sait-elle que madame d'Augerolles est, à cette heure même, chez M. de Laverdac ? Des auteurs qui ne laissent rien au hasard, et aussi minutieux que les auteurs du *Chemin retrouvé*, devaient, certes, nous le dire. Et voilà qu'en route nous trouvons pour notre comédie un troisième titre : *Une Lettre anonyme*. La scène qui suit l'entrée de M. d'Augerolles est la meilleure de la pièce. Elle est tout à fait remarquable. Laverdac, certain que madame d'Augerolles est partie, raille à demi cet Othello, qui se permet de faire comme un simple commissaire de police, des visites domiciliaires. Il sonne son domestique pour que Jean serve de guide à M. d'Augerolles. Mais il pâlit lorsque le valet lui montre la clef de la petite porte qu'il a retirée la veille et qu'il a gardée.

C'est à M. d'Augerolles de railler, de passer de l'ironie à la colère, à la violence, aux menaces, lorsque tout à coup la porte de la galerie s'ouvre et madame de Marsanne paraît. On s'explique difficilement la présence de madame de Marsanne et comment elle a eu le temps de demander à Jean la clef et de prendre la place de madame d'Augerolles. Peu importe. La scène est habilement faite et très-émouvante, quoique point nouvelle. Sans aller bien loin, nous en trouverions une répétition identique dans *les Loups et les Agneaux*, que le Vaudeville avait donné quelques jours auparavant.

———

Ceci nous a conduit au quatrième acte. C'est peut-être bien là qu'est la véritable pièce. M. d'Augerolles a obtenu de M. de Marsanne qu'on rendrait sa fille à la femme coupable; mais son honneur (il est bizarre, ce puritain qui court les boudoirs des cantatrices de hasard), son honneur lui défend de plaider la cause de madame de Marsanne, maintenant qu'elle est la maîtresse de M. de Laverdac. La pauvre femme, pour s'excuser, n'a qu'un mot à dire: « J'étais là pour sauver une autre! » Elle ne le dit pas et s'éloigne; mais ce mot, l'honnête madame d'Augerolles le crie à son mari, lui dit la vérité, et levant ses yeux clairs sous le regard de M. d'Augerolles: « Ai-je l'air, dit-elle, d'une coupable? » La pièce finit, comme on pense bien, par une réconciliation générale.

Elle est d'une prodigieuse habileté. Tout cela n'est peut-être pas d'une originalité évidente, mais la mise en œuvre est achevée. J'ai dit en passant les petits défauts. Il me faudrait un assez long espace pour parler des qualités, compter les mots qui abondent, des mots d'un esprit tout particulier, très-mordant et très-fin, Il semble, au surplus, que la part des collaborateurs soit facile à déterminer. C'est la pièce d'un homme rompu à toutes les finesses du théâtre, écrite par un littérateur qui a pris son rang dans le journalisme. Le style est net, plus mesuré que coloré, plein de trait, d'heureuses trouvailles. On se sent en bonne compagnie, et voilà qui est, pour le public du Gymnase, un régime excellent. Il trouvera dans la pièce de M. Louis Leroy et de M. Régnier tout ce qu'il aime: l'émotion discrète, le drame mesuré, les surprises curieuses, et de l'esprit à pleines mains.

Le *Chemin retrouvé* est fort bien joué par tout le monde. Pierre Berton y a rencontré, sans contredit, son meilleur rôle. Il est élégant et vrai. Landrol est fort amusant et Lefort a fait rire dans un rôle de groom. Villeray, dans son personnage de M. de Laverdac, a rappelé Maillard à bien des gens. Madame Pasca, qu'on souhaiterait plus énergique, est distinguée, et mademoiselle Mélanie souligne avec esprit les bavardages de madame de Rochepont. Je vous recommande mademoiselle Barattaud: il y a en elle une ingénue charmante est déjà presque parfaite.

Mais le succès a été pour mademoiselle Pierson, qui décidément travaille et progresse de la meilleure façon. Elle

apporte à son art tout son zèle, absolument comme si elle n'était point jolie. Elle a donné à sa grâce naturelle je ne sais quoi de nerveux et d'accentué, d'un peu brusque encore, il est vrai, mais qui en fait une comédienne excellente. On l'a justement applaudie. Enfin, il n'est pas jusqu'à mademoiselle Massin qui n'ait fait plaisir, non-seulement à voir, mais à entendre dans le rôle inutile, mais qu'elle joue gentiment, d'un Chérubin échappé de collége.

Avant de céder le pas à l'opérette, le théâtre des Bouffes-Parisiens nous a donné ses derniers vaudevilles. Je ne vois point sans regret cette tentative avorter. La comédie-vaudeville, ce genre aimable et facile, ces bonnes petites pièces qu'on jouait sans façon, les mains dans les poches et comme en pantoufles, disparaissent et s'en vont. Les directeurs n'en veulent plus.

On a déshabitué le public de ces plaisanteries en un acte qui étaient encore de la comédie et qui suffisaient à emplir une salle. M. Labiche nous contait, l'autre soir, qu'au moment de ses débuts, le directeur du Palais-Royal lui réclamait sans cesse, à l'exclusion de toute autre pièce, des vaudevilles en un acte. C'est qu'un acte alors, un seul acte — je ne me lasserai point de le répéter, — faisait recette.

Les auteurs apprenaient, d'ailleurs (et c'est encore une redite utile) à enfermer dans une comédie qui durait trois quarts d'heure, une idée originale et d'amusantes complications. C'était tout un art très-particulier et très-fin, que cet art de la pièce en un acte. Marc Monnier, Labiche, Lefranc, ont fait de petits chefs-d'œuvre en ce genre.

Nous avions espéré que le théâtre des Bouffes réussirait dans la restauration qu'il tentait. La presse, d'ailleurs, — c'est une justice à lui rendre, — a de tous ses efforts soutenu l'entreprise. Elle sentait bien que c'était là le dernier asile de la petite comédie, et qu'il fallait le disputer à l'envahissante musique de quadrilles. Peut-être l'administration des Bouffes s'est-elle trop tôt lassée. Je persiste à croire qu'un bon directeur, groupant autour de lui des artistes de talent, retrouverait un public pour le vaudeville abandonné.

Avouons, au surplus, que M. Dupontavisse, directeur des Bouffes, a un peu bien oublié la presse en cette dernière circonstance. Comme il n'a plus besoin d'elle et qu'il laisse là son théâtre, il n'a pas cru devoir lui faire, comme on dit,

« le service, » et il a joué, sans convier la critique à les écouter, ses pièces d'adieu.

C'est dommage, vraiment; car il y a là dans le nombre une fort originale comédie qui, précisément, rentre dans la catégorie des vaudevilles dont je parlais tout à l'heure, amusants par la donnée et par l'écheveau habilement emmêlé des situations. Cela s'appelle le *Zouave est en bas*.

Il y a trois ans que les auteurs de cette plaisanterie, MM. Edouard Lockroy et Paul Parfait, avaient apporté au théâtre Déjazet cet acte gaiement insensé. La pièce dort encore dans les cartons du boulevard du Temple; elle a tout à fait diverti les spectateurs du passage Choiseul. Il y a là beaucoup d'esprit, les jeunes noms des auteurs vous le disent assez.

Lacombe est amusant et madame Thierret a toujours cette majesté comique et ce je ne sais quoi d'épique dans la charge qui la rendent incomparable. L'entendez-vous dire, avec des pleurnicheries d'enfant gâté, à son mari bourru: « Ramenez-moi chez ma mère! » On croirait voir une de ces monumentales statues de la place de la Concorde se donner soudain des airs de bébé.

XLII

Théâtre-Français : *La Nuit d'octobre*, d'Alfred de Musset. — Théâtre du Châtelet : *Le Comte d'Essex*, drame en 5 actes de M. Couturier.—Palais-Royal : Le *Château à Toto* de M. Meilhac, Halévy et Offenbach. — Variétés : Reprise du *Pont des Soupirs*.

11 mai 1868.

Je suis retourné, cette semaine, écouter encore une fois la *Nuit d'octobre*, que la Comédie-Française donnait, le samedi 2 mai, jour anniversaire de la mort d'Alfred de Musset, et j'ai voulu revoir, au foyer du théâtre, le buste du poëte qu'on avait inauguré ce jour-là. Le buste de M. J. Mezzara a été trop vanté. Qui de nous y reconnaîtrait Musset? Cette figure calme, sans expression, la barbe soigneusement peignée, les cheveux qui semblent sortir des mains du coiffeur, ce jeune homme satisfait de lui-même,

heureux des plis superbes de son manteau, ne nous représentent point le chantre troublé du maigre Rolla. L'artiste, cette fois, avait à rendre un visage sculpté déjà par la douleur, un des plus séduisants et des plus charmants, le visage d'un poëte mort jeune, et il nous a donné je ne sais qui, un attaché d'ambassade ou un fabricant de sonnets pour albums.

M. Delaunay, dans l'interprétation de la *Nuit d'octobre*, a mieux réussi à évoquer devant nous la figure disparue. La toile se lève sur cette chambre « tant de fois déserte » où, sous la lampe, au coin du feu, le poëte des *Nuits* évoque maintenant les lointains souvenirs de l'amour défunt. Il est là, accoudé sur sa table de travail, pâle et las de la vie, écoutant vaguement et croyant entendre encore, dans le vent qui passe, le déchirement de ses derniers sanglots. Blanche, calme, sereine derrière lui, se tient debout sa Muse, consolatrice éternelle, aide et conseillère, sœur de charité de l'Art. Sa voix descendra tout à l'heure sur le front brûlant du poëte comme une rafraîchissante caresse. Tout à l'heure, elle appellera et ressuscitera l'espoir, elle éveillera l'ardeur laborieuse, elle chassera, comme d'un coup d'aile, le doute et le dégoût, les grondements de la colère, les amertumes de la haine. Quelle idée excellente — et touchante aussi — d'avoir pris au livre cette poésie pour en faire tout un drame, — et le plus poignant des drames !

Cela n'a surpris personne de voir au théâtre cette chose singulière : un poëte en jaquette de velours, conversant avec une apparition revêtue du peplum de lin. Tout au contraire, il y a eu comme un frisson dans la salle, lorsque les spectateurs ont aperçu la belle tête amaigrie du poëte, les yeux levés sur son rêve et songeant.

Ce n'était point Delaunay, c'était Musset lui-même qu'on apercevait. Ce sont bien là ces traits douloureusement fatigués, ce front superbe, cette barbe et ces cheveux blonds que l'art a maintenant popularisés. M. Paul de Musset, placé à côté de moi, reconnaissait son frère. Et, comme la Muse de Chérubini dans le portrait signé par Ingres, mais plus charmante qu'elle, mademoiselle Favart, qui a partagé le grand succès de Delaunay, disait en rentrant dans la coulisse : — Delaunay est vraiment Musset ce soir !

Quel art profond et consommé il fallait aux artistes pour

conserver à cette poésie tout son charme, d'une si pénétrante souffrance ! On eût pu craindre que mettre à la scène ces vers, c'était piquer le papillon et faire tomber la poussière de ses ailes. C'est que la *Nuit d'octobre* est peut-être la pièce la plus parfaite de ces *Nuits*, qui n'ont point leur équivalent dans notre langue. Jamais cœur meurtri ne laissa échapper en vers plus brûlants et plus harmonieux le secret de sa douleur ; jamais la passion ne parla un langage plus énergique et cependant plus chaste.

Toutes les visions de l'amour heureux, tous les fantômes de l'amour trahi, passent, comme autant de spectres ironiques, devant les yeux du poëte lassé, de l'amant qui n'a plus de larmes, pour avoir jadis trop pleuré. Alors, sans doute, il ressemble, ce poëte, à quelque lutteur qui, ployant sous l'effort, quitte l'arène, abdique et se résigne en se déclarant vaincu. Sans doute aussi, on peut lui reprocher ce renoncement, cette soif de solitude et d'ombre qu'on a pu comparer à une désertion. L'âme est faible et presque lâche, qui se courbe sous une telle douleur. Il doit y avoir dans l'homme, pour secouer les torpeurs désespérées, des soubresauts vigoureux qui sont comme des révoltes sacrées contre les fatalités despotiques. Mais quoi ! devant une souffrance aussi profonde, devant des pleurs aussi sincères, qui oserait accuser et qui refuserait de plaindre ?

La sincérité ! Voilà ce qui fait le prix des œuvres de Musset, voilà ce qui fait la grandeur du poëte. C'est parce qu'il a dit franchement l'état de son âme, c'est parce qu'il n'en a rien caché, même les défaillances, qu'il a survécu et qu'il durera. Son génie n'a point de date et point de costume. Lorsque le poëte vivait, ce pouvait être son défaut. C'est précisément sa force maintenant que la postérité a commencé pour lui. Il a trouvé dans la vérité de la douleur, dans la faiblesse du cœur humain la veine pour ainsi dire saignante de sa poésie. Poésie éternelle qui sera comprise tant qu'il y aura des espérances déçues et des amours bafouées.

Le théâtre du Châtelet tient décidément à acclimater le drame dans le domaine du roi Hurluberlu. M. Hostein exporte la féerie au théâtre du Prince-Impérial, qui vient de rouvrir, et où l'on joue *Ali-Baba ou les Quarante Voleurs*, pendant qu'on applaudit, place du Châtelet, les cinq

actes vigoureux et bien tracés de M. Couturier, le *Comte d'Essex.*

Il est assez curieux que ce sujet, antipathique au théâtre, de l'amour d'une femme de soixante-sept ans pour un homme de vingt-huit, ait été tant de fois mis à la scène. Depuis La Calprenède jusqu'à M. Couturier, en passant par l'abbé Boyer et Thomas Corneille, nous compterions bien des drames sous ce titre ou sur ce sujet.

Rien de plus tragique, il est vrai, que cette existence romanesque et brillante du comte d'Essex. Au premier abord, il y a, semble-t-il, du Richelieu dans ce gentilhomme qui tient aussi de l'aventurier. Il est bouillant, emporté, audacieux, d'une bravoure intrépide, d'une témérité heureuse. Il a l'orgueil tenace et l'injure leste. Il se bat comme un lion et s'emporte si l'on ose murmurer devant lui une parole de paix. « Les hommes altérés de sang, lui dit gravement le lord trésorier, ne vivront que la moitié de leurs jours. »

Vue de près, cette séduisante figure, comme toutes celles des favoris de l'histoire, perd de son charme et de son éclat. Essex, dont le drame nous fait un portrait chevaleresque, n'est plus qu'un courtisan vulgaire; pourchassé par ses créanciers, il abuse de l'amour sénile de la reine pour se faire payer des dettes colossales. Il traite la guerre en trafiquant et combat comme un flibustier. Il rançonne les capitaines espagnols, et comme le pillage ne lui suffit pas, il obtient d'Elisabeth un privilége excessif sur les vins doux que consomme l'Angleterre. Lorsqu'il se révolte, plus tard, c'est simplement par intérêt, et parce que la reine ne veut plus lui renouveler ce privilége. Alors il ameute contre elle le peuple de Londres. Elisabeth perd patience, et Essex paye de sa tête son audace, qui ressemblait fort à de l'ingratitude.

Le drame, comme on pense bien, n'entend pas ainsi son héros. Le comte d'Essex de M. Couturier est le modèle de toutes les vertus. Il a eu le grand tort d'épouser en secret Catherine Sidney; la reine, furieuse, le soufflette de son gant et l'envoie au bourreau. Elle se repentirait pourtant, cette Hermione nouvelle; et si Essex demandait grâce en lui renvoyant un anneau qu'elle lui a donné, elle pardonnerait. Mais cet anneau bienheureux s'arrête en chemin, confisqué par lord Howard, qu'Essex a trompé jadis. Le

favori meurt, Catherine s'empoisonne, et la reine vierge, après avoir exilé Howard, reste seule avec sa douleur et son remords.

Il y a là de grandes qualités, une émotion réelle. L'auteur du *Comte d'Essex* et du *Coup de Jarnac* est un véritable auteur dramatique. Je regrette qu'il ait, dès le premier acte, indiqué son dénoûment. — « Je ne serai content, dit lord Howard en parlant d'Essex, que lorsque je l'aurai vu monter sur l'échafaud ! » Ainsi, dès le début, on sait où ce mari veut en venir. C'est ce que les conteurs d'autrefois, Ducray-Duminil ou Victor Ducange, appelaient *anticiper sur les événements*.

Un personnage excellemment tracé par M. Couturier d'une façon alerte, originale et spirituelle, est celui de Walter Raleigh. La pièce n'a que deux défauts : ils tiennent l'un et l'autre à la donnée, au sujet même. Remarquez que les sujets empruntés à l'histoire d'Angleterre sont inévitablement froids et sombres. Le brouillard britannique glace toujours un peu le spectateur.

Le second défaut, je le répète, est la passion anti-dramatique de la reine. Les cas pathologiques n'appartiennent pas au théâtre. L'amour d'un septuagénaire est plus froid encore que le pays le plus froid. « A l'âge d'Elisabeth, dit Voltaire dans une des notes qu'il met au bas du *Comte d'Essex*, de Th. Corneille, la jalousie ne peut être touchante. Il en faut toujours revenir là ; c'est le grand vice du sujet. L'amour n'est fait ni pour les vieux ni pour les vieilles. »

J'avais vu madame Ristori jouer, il y a un an, un *Comte d'Essex*, avec une énergie un peu trop farouche. Elle prêtait cependant une singulière puissance à ces mots : *A la Torre! à la Torre!* Madame Cornélie, qui sait jouer Racine, a des mouvements superbes dans le rôle d'Elisabeth, cette Phèdre ridée. Je lui voudrais une voix moins féroce. Ses malédictions parfois ressemblent à des rugissements. C'est trop forcer la note, vraiment. On ne saurait d'ailleurs mieux exprimer les délires et les douleurs de la passion. Parfois, aux moments d'ironie cruelle, madame Cornélie nous rappelait (et c'est un grand éloge à mon sens) le pauvre Rouvière. Inégale comme lui, elle a comme lui de ces accents qui surprennent et qui émeuvent.

Julien Deschamps est élégant dans Walter Raleigh, et

Laray a fort bien débuté dans le rôle d'Essex, qu'il a joué avec foi.

On a remarqué M. Dalbert dans le personnage, bien composé, de William Shakespeare.

Le drame n'est donc point mort, et ce genre, que l'opérette avait, disait-on, égorgé, se porte encore assez bien. Le burg dramatique se tient encore droit, même à côté du château à Toto.

Il y avait longtemps que nous n'avions parlé d'opérettes. Lorsqu'on en représente quelqu'une, on la joue deux cents fois de suite au bas mot, ce qui donne un peu de loisir à la critique. Une opérette qui n'a plus que cent représentations est une opérette manquée. Nous en avons peut-être pour quelque temps encore de ce régime, à moins que les refrains sautillants ne lassent tout à coup le public, et qu'on ne s'en montre brusquement rassasié, comme on l'a fait des féeries, ce qui pourrait bien arriver. Jusque-là, le mieux est d'attendre.

Le *Château à Toto*, joué cette semaine au Palais-Royal, n'a cependant pas mieux réussi que le *Pont des Soupirs*, qu'on reprenait avant-hier aux Variétés. Le premier acte du *Château à Toto*, et surtout le début de ce premier acte, avait mis le public en belle humeur. Les scènes suivantes l'ont un peu dégrisé. J'avoue que les auteurs n'ont pas pris grand'peine à composer leur farce. Ils ont tout simplement parodié la *Dame Blanche.*

L'héritier des La Roche-Trompette revient ruiné, sans un sou, décavé, au château de ses pères. Il s'appelait Hector en le quittant, il s'appelle Toto en y rentrant. Son pauvre château !

Le dernier descendant d'une famille qui guerroya durant des lustres contre les La Roche-Trompette, M. de Crécy-Crécy veut terminer le duel séculaire par un coup de foudre, par l'achat du château à Toto. Dépossédés, les La Roche-Trompette n'auront plus qu'à assister au triomphe définitif de leurs rivaux. Quelle gloire pour les Crécy-Crécy !

Il y avait une idée très-comique et très-curieuse dans cette *vendetta* féodale transportée en pleine année 1868, et cette *charge* du moyen âge a commencé par faire rire, et pouvait amuser longtemps. Le récit vraiment

épique du sire de Crecy-Crécy, au début, le « *C'était le bon temps !* » de Gil-Pérez, jeté après l'amusante chronique des hobereaux détrousseurs de passants, promettaient une satire amusante. L'*Union* et l'*Univers* eussent protesté. Je voyais déjà les La Roche-Trompette et les Crécy-Crécy ressuscitant, — pour notre plus grande gaieté – les haines du temps jadis, levant leurs ponts-levis, armant leurs vassaux, renouvelant, sous les yeux vigilants du garde-champêtre, les exploits passibles de la correctionnelle — et je suis clément — de leurs nobles aïeux.

Rien de tout cela. L'héritière des Crécy-Crécy rachète avec sa dot le château des La Roche-Trompette et donne sa main à Toto qui, de héros de restaurant, devient gentilhomme campagnard, et la pièce finit, d'une façon morale, sur un air de cancan.

Mais il faut admirer Gil-Pérez sous la perruque poudrée du dernier des Crécy. C'est l'épopée dans la fantaisie grotesque. On a vu de ces têtes de hobereaux impossibles dans les illustrations de M. de Crac ou du baron de Munchhausen. Et puis, la farce s'arrête toujours, avec Gil-Pérez, au degré voulu. Il y a de la distinction et de l'esprit jusque dans ses échappées les plus insensées. C'est le marquis de la Seiglière à Charenton. Les autres acteurs n'ont pas eu de succès. J'en excepte Lasouche. Mademoiselle Zulma Bouffar chante agréablement, mais joue assez mal et cette pauvre Alphonsine a débuté sans qu'on s'aperçût qu'elle était là.

Quant aux auteurs, MM. Meilhac et L. Halévy, ils sont gens d'esprit, et je suppose qu'ils connaissaient aussi bien que nous les défauts de leur pièce. La nécessité d'y mettre des couplets les a plus d'une fois contraints à sacrifier inutilement à la grosse plaisanterie. Je n'en veux donner qu'un exemple. Le sire de Crécy-Crécy se déguise, je ne sais pourquoi — ou plutôt simplement pour endosser un costume fou — en facteur rural. Il est seul sur la scène, absolument seul, et, pour lui-même, il chante les tribulations des facteurs ruraux. C'est absurde. Je dois reconnaître que la salle a ri et applaudi à tout rompre ; mais que fût-il arrivé si Gil-Pérez n'eût pas été là !

Je ne commettrai pas l'indiscrétion de rappeler à M. H. Meilhac le temps où il écrivait le *Petit-fils de Mascarille*, l'*Autographe* et *Fabienne*. Il avait pris sa place, une place à lui, un coin tout personnel, à la fois — comment

dirais-je? — parisien et athénien dans le théâtre de nos jours. Il était celui de tous les dramatistes, peut-être, dont on devait attendre une œuvre véritable, définitive. Je me rappelle la première représentation de la *Vertu de Célimène*, une pièce incomplète, mais puissante, émouvante, passionnée, et — ce qui a bien son prix — d'une forme achevée. Et tant de petits actes alertes, mordants, d'une finesse exquise! Maintenant, adieu la comédie, c'est l'opérette! Lélio bat en retraite devant le général Boum, et Sylvia rend l'éventail, — comme on rend les armes, — à la grande-duchesse.

Les auteurs de la *Belle Hélène* vont bien — il est vrai — revenir à la comédie, et le Gymnase jouera *Froufrou*, un tableau tout parisien, dès que mademoiselle Delaporte sera guérie. Mais, à parler franc, ils tiennent à l'opérette, ou, pour mieux dire, l'opérette les tient. Non pas que je trouve mauvaises ces fantaisies et ces plaisanteries où l'esprit fait rage. Le premier acte de la *Grande-Duchesse* est un chef-d'œuvre d'ironie fine et de gaieté; il y a dans la *Vie parisienne* des scènes de Marivaux boulevardier. Comparez ces choses charmantes aux farces célèbres qui faisaient rire nos pères, je parle des plus illustres, les *Petites Danaïdes*, les *Frères féroces*, le *Thé de madame Gibou*, l'*Ours et le Pacha*, on dirait des parades de tréteaux à côté de gamineries d'artistes.

En revanche, il faut avouer que notre théâtre à couplets est bien inférieur aux opéras-comiques qu'on fredonnait et qu'on mimait au siècle passé sur le théâtre de la Foire. Ces bouffonneries, bâclées en quelques heures par Fuzelier, Sedaine, Autreau, Favart, Piron ou Lesage, ont je ne sais quelle grâce piquante ou plutôt un air de franchise qu'on ne retrouve pas dans nos opérettes. Il y a du scepticisme dans nos farces. Notre théâtre de la Foire à nous connaît le rictus bien plus que le rire.

Je feuilletterai quelque jour avec vous ces pièces du temps jadis, où nous retrouverions plus d'une des charges qui ont amusé ce temps-ci. Rien de nouveau sous le lustre pas plus que sous le soleil. Dans *Arlequin, roi de Serendib*, de Lesage, le comique d'Arlequin ne consistait-il pas à dire *gnoff, gnoff*, comme Grassot, il y a douze ans, disait *gnouf, gnouf*?

Mais ce que nous rencontrerions à haute dose dans Le-

sage et les autres, c'est la satire politique plus libre, l'allusion plus directe, la plaisanterie armée en guerre. Ce dix-huitième siècle aime tellement la liberté, que ses auteurs de farces eux-mêmes combattent pour elle. Et M. de la Reynie laissait dire.

Voici, par exemple, ce que chante Mezzetin, — dans une pièce du temps, — Mezzetin célébrant dans une pagode la gloire du grand Kéraya :

C'est lui qui fait la pimprenelle,
De chardons il pare nos champs ;
C'est lui qui, quand l'hiver nous gèle,
Retarde les jours du printemps ;
C'est lui qui fait tomber la grêle
Quand nous demandons du beau temps.
C'est lui qu'implorent nos vestales
Pour sortir des mains des tuteurs ;
C'est lui dont les faveurs vénales
Trouvent mille et mille acheteurs ;
Ce qui fait bouillir les timbales
De tous nos sacrificateurs.

Aujourd'hui, la commission d'examen, facile au courroux, bifferait cela sans pitié.

J'ai dit que l'opérette avait nom parodie.

Dans la *Belle Hélène*, c'était l'antiquité grecque qu'on envoyait aux Porcherons; dans *Geneviève de Brabant*, c'est la chevalerie tout entière qu'on enfermait à Bicêtre ; dans le *Pont des Soupirs*, c'est la Venise romantique à qui l'on fait danser une danse de Saint-Guy.

L'actualité de cette bouffonnerie n'est pas évidente ; les doges rivaux grimpant aux mâts, et le conseil des Dix piqué de la tarentule, les bravi promenant leurs épées rouillées et leurs poignards émoussés, tout cela est aujourd'hui de l'anachronisme. La Venise du passé ne peut plus faire rire. On ne parodie que ce qui est debout, et elle n'existe plus, la sombre *Venezia* des drames de 1830.

Le *Pont des Soupirs* des Variétés n'avait d'ailleurs d'attrait qu'autant qu'il était joué avec la conviction qu'y apportaient, aux Bouffes, Potel, Désiré, Tacova, et ce Bache fantastique, long comme un jour sans pain. La troupe des Variétés n'a pas l'air, comme on dit, « de croire que c'est arrivé. « Dupuis raille lui-même son personnage, Thiron est

lugubre et sentimental dans un rôle qui demande à être enlevé en riant, mademoiselle Garait chante avec prétention, et mademoiselle Tautin ne chante plus.

XLIII

Les petits Comiques.—Odéon : Reprise de *la Petite ville*, de Picard. — *La Comédie au Boudoir*, un volume de M. de Podestat.

18 mai 1868.

L'Odéon a repris la *Petite ville* de Picard. On ne pourrait mieux choisir que cette pièce si l'on voulait donner une idée exacte du théâtre comique au temps du premier Empire.

Quand on la représenta à l'Odéon même, il y a précisément aujourd'hui, 18 mai, soixante-sept ans sonnés, la pièce surprit, étonna et charma le public.

Elle l'a fort amusé encore l'autre soir; mais, à tout prendre, on ne saurait rien trouver de plus démodé. Le style en est aussi vieux que les châles en effilé, les rubans jonquille, les chapeaux à boucles et les tuniques amarantes dont parle au premier acte la coquette de province, madame Senneville, et il a fallu la verve des acteurs, le talent de Martin, de madame Lambquin et de mademoiselle Marie Guérin pour galvaniser tout cela. La vérité des caractères, la netteté singulière de l'observation, faite comme à la loupe, subsistent bien toujours, mais cette observation même est banale et de surface. L'auteur étudie beaucoup moins l'âme que les verrues du visage, et il a tous les défauts des peintres flamands, dont les critiques du temps le proclamaient le rival, sans avoir, comme eux, l'éclat et et la vaillance du coloris.

Picard n'est après tout qu'un *petit comique* et sa vision ne pénètre jamais bien avant dans le cœur des personnages. Ce n'est qu'un observateur de détails. Il s'attache à rendre (on dirait aujourd'hui à photographier), non les vices, mais les défauts. Il a de la gaieté sans doute, mais de cette grosse et facile gaieté, de cette verve de plaisant de ta-

ble d'hôte, qui est comme de l'esprit français à qui on aurait coupé les ailes. Son observation se meut dans un cercle étroit et les personnages qu'il met en scène sont des maniaques, plutôt que des sots. On n'éprouve d'ailleurs qu'un médiocre plaisir à voir un auteur flageller ainsi des ridicules qui ne méritent même pas un accent de colère, et nous demander de nous intéresser aux petites intrigues de gens que nous fuirions comme la peste si nous les rencontrions dans la vie sur notre chemin.

Je ne sais rien de plus ennuyeux au théâtre qus les sots. Dans la vie, ils ont encore l'excuse d'exister. Ils sont nés ainsi, et on peut, jusqu'à un certain point, les excuser de leur sottise. Mais quelle différence au théâtre ! Ne pouvait-on les laisser dans les limbes? L'auteur est libre de choisir la sphère dans laquelle il fait mouvoir ses acteurs; aussi bien pourquoi s'arrêter à ces petits milieux où, comme des mollusques, vieillissent, accroupis, les pauvres d'esprit? C'est qu'on étouffe dans la petite ville de Picard. Ces petites haines de bourgeois entêtés, ces rivalités de Célimènes romanesques, ces procès et ces discussions de poéteraux de province vous agacent, et c'est bien le mot. On en veut à l'auteur de vous faire rire avec ces moyens faciles et de telles banalités.

Eh bien ! oui, on s'ennuie, on bâille, on s'ankylose dans une petite ville: on s'y dessèche, on y a abdiqué sa personnalité. Et après ? La Bruyère avait dit cela avant nous, non en quatre actes, mais en quatre lignes. Et que voulez-vous que je m'attarde à écouter les doléances ou les cancans des bonnes ou des gens de Molinchart ?

La tradition veut que ce soit Montargis que Picard ait étudié dans la *Petite ville*. Il y avait été reçu à merveille. On l'avait accueilli avec grands éclats, car c'est le privilège de ces esprits secondaires du théâtre d'être plus acclamés de leur vivant que des hommes de génie. Picard vivait là choyé, fêté, fort heureux, mais il était de ceux qui voient d'un coup d'œil les tics et les faiblesses de leurs voisins et qui s'en amusent. Observateurs superficiels qui notent tout avec une scrupuleuse exactitude et qui ne pardonneraient pas à leur meilleur ami d'avoir une loupe sur le front.

Ce sont là des gens terribles en littérature. Comme ils n'ont point la puissance de tirer un type de plusieurs observations parallèles ou successives, ils se contentent de

collectionner des portraits. Ils ne créent pas, ils copient. Des gens qu'ils fréquentent, ils se composent comme une galerie. N'ayez point de défaillances devant eux; ils vivent des déf.illances des autres. Un Molière pardonnerait. Ils en sont incapables. L'auteur du *Misantrophe* ne raille point les grimaces d'Oronte ou de Philinte; il pénètre dans les plis de leur âme. Un Picard laisserait passer Tartuffe, et — pour l'amoindrir — ne s'attacherait qu'à la démarche de Trissotin.

Directeur de théâtre, comédien lui-même, rompu à toutes les finesses du métier, Picard est d'ailleurs un auteur comique achevé; il sait nouer et dénouer une intrigue avec une habileté grande. Il est un peu au-dessus de Paul de Kock par le style et bien au-dessous par l'originalité. — Les pièces de Labiche valent certes beaucoup mieux que les siennes. — Il rit comme on riait au premier empire. Je l'ai rencontré avec plaisir sur mon chemin, parce qu'il forme, après tout, comme une antithèse naturelle à cette *Comédie au Boudoir*, de M. Maurice de Podestat, dont j'avais depuis longtemps promis de parler, et qui est un des petits livres caractéristiques du temps.

Entre la *Petite Ville* et la *Comédie au Boudoir*, il n'y a pas seulement la différence de deux tempéraments littéraires fort distincts, il y a encore, — semblable à une énorme parenthèse, — tout le tohu-bohu de ces soixante dernières années qui ont transformé les mœurs du théâtre, tout aussi complétement que celles de la société.

Le théâtre de Picard nous semble vieux et bourgeoisement naïf, soit; mais que dirait Picard s'il pouvait lire ces saynettes parisiennes qui, tôt ou tard, arriveront au théâtre, elles ou leurs semblables, et qui sont, paraît-il, le tableau pris sur le vif des amourettes du grand monde ? En vérité, c'est alors que Picard, effrayé de la décomposition de la *Grande Ville*, reprendrait bien vite cette diligence de Joigny qu'il a raillée, et se ferait ramener à la « petite ville », comme cet ancien qui voulait qu'on le ramenât aux Carrières.

Bonhomme Picard, la diligence de Joigny n'existe plus ! A cette société sentimentale que vous saviez peindre et dont le ridicule lui-même avait une certaine franchise, a succédé ce monde et ces fractions de monde qui font aujourd'hui tapage et poussière, monde des courses, des tours du lac, des

plages normandes, des eaux pyrénéennes, cohue bigarrée que M. de Podestat étudie avec une vivacité singulière. Voilà un livre à lire, cette *Comédie au Boudoir*. Il donne bien le ton du moment ; il sent la poudre de riz comme les feuillets de Crébillon le fils sentaient la poudre à la maréchale. Et ce n'est pas sans intention que je dis Crébillon.

Toute cette littérature nouvelle, essentiellement parisienne et contemporaine, dont M. de Podestat nous offre un échantillon, procède, quoi qu'elle en ait, de Crébillon fils. Et cela est frappant de voir combien la vie inoccupée, oisive, dissipée, « gourmande » et toute de caquetage des élégants d'autrefois, est semblable à l'existence électrisée, fouettée, bruyante, et pourtant si vide, des excentriques et des *curieuses* d'aujourd'hui.

La *Comédie au Boudoir* est piquante à consulter. On la lit avec un plaisir inquiet, comme on croquerait un fruit défendu, mais on en sort navré. Quoi ! c'est la haute vie actuelle ! ce sont les pensées qui fermentent dans ces têtes blondes ou dans ces fronts déjà dénudés ? Des caprices fous, des soucis d'enfants gâtés, de petites crises affolées, des accès de religion et des velléités d'affranchissement, le bonnet de récluse arboré par *genre*, puis jeté lestement par dessus les moulins. Le mariage, devenu partie de plaisir, prétexte à toilette,à voyages, à courses insensées; l'enfant aimé, non pas comme la chair de la chair, mais comme un joujou, les petites querelles inutiles les coquetteries de mademoiselle Nana, copiées par madame de Pombonne ; les tempêtes dans un verre de vinaigre de toilette, le langage d'un Marivaux allié à l'argot de la coulisse. Ah ! détestables acteurs d'un théâtre que M. de Podestat lui-même appelle un « théâtre effronté ! »

Et cela est strictement noté, et c'est la vie même, et les personnages du jour se reconnaissent dans ces mannequins et dans ces poupées. Où sont les héroïnes de Balzac, emportées du moins par la passion, capables de dévouement et de sacrifice ? madame de Langeais et madame Marsauf ont pour héritières de petites femmes nerveuses qui ne connaissent que le caprice, fût-il malsain, et qui n'obéissent qu'à cette passion, transformée en folie, que Gavarni appelait la *toquade*. En vérité, à ce monde turbulent et faux, sans idée et sans idéal, je préférerais la petite société pleurnicheuse que mit en scène M. Scribe. Le théâtre de Ma-

dame, qui fit longtemps sourire et si longtemps émut son monde sur l'air de *T'en souviens-tu*, ce microscome d'attachés d'ambassades larmoyeurs, de colonels vertueux, de jeunes diplomates libéraux, de soldats laboureurs et de vieux sergents amoureux comme des collégiens, qui tous croyaient naïvement à *quelque chose*, était cent fois préférable encore à ce théâtre nouveau, qui est comme le *Théâtre de ces demoiselles*.

C'est un théâtre nouveau après tout, ce sont des mœurs nouvelles. Il faut en prendre son parti. Mais si le théâtre est spirituel, alléchant, et si l'auteur écrit et dialogue avec grâce, les mœurs en revanche sont attristantes, et rien ne marque mieux l'état de dissolution de l'heure présente que ces proverbes non à l'eau de rose, mais à l'eau de lavande. Elles sont charmantes ces pages, *Une Épreuve après la lettre, Un Bienfait n'est jamais perdu*, la *Vague et la Perle,* et l'auteur (tout le monde sait le nom que cache ce pseudonyme, *M. de Podestat*), l'auteur est à la fois un poëte aimable et un homme d'esprit. Pourtant cette lecture, qui tout d'abord séduit, finit par lasser. Ces petits vices voluptueux, ces petits soupirs de Chérubins blasés, ces crises intérieures où la belle-mère dévote et le curé onctueux séparent doucement la femme du mari mal pensant, ces petites colères de femmes mécontentes, ces amours de rencontre, semblables à des névroses, ces adultères soudains, nés d'une première rencontre à l'église et d'une seconde au casino d'Etretat, tout cela, ce tableau tout entier d'une société maladive, mesquine et lâche jusque dans ses vices, fatigue à la fin et irrite plus encore qu'il ne trouble.

Ces livres-là resteront d'ailleurs certainement, et comme on voit dans les comédies de Picard ce qu'étaient les élégances, les plaisanteries et les sottises de l'an 1801, on y verra plus tard ce que valait ce temps anémique — qui es le nôtre — et où tout est petit, même le mal.

FIN DE LA PREMIERE SÉRIE.

APPENDICE [1]

ALFRED DE MUSSET

A PROPOS DE FANTASIO

Il appartient à l'histoire déjà : on peut le juger sans faiblesse, comme aux plus sévères il eût demandé à être jugé.

Nous avons de Musset un portrait admirable, un médaillon signé David (d'Angers). Le poëte est tout jeune, presque imberbe, avec un léger duvet courant le long des joues. La chevelure rayonne, insolente de force, sur un front de statue grecque. Ce profil chevalin, élégant et fier, cette figure d'adolescent caressée par la nature, qui parfois se plaît aux chefs-d'œuvre, ces traits pensifs déjà respirent l'éclatant orgueil du génie qui se sent maître et qui, toutes narines ouvertes, savoure l'encens des premiers succès. Plus tard, ce front se plissera, cette forèt de cheveux bouclés s'aplatira, toujours belle, le long du visage amaigri, la barbe couvrira ces lèvres jeunes qui semblent avides de baisers. Il sera le Musset que nous connaissons tous, idéale figure où nous retrouvons à la fois la séduction de la beauté et l'attraction de la douleur.

Mais c'est surtout ce Musset de vingt ans, — que dis-je? vingt ans — ce gamin de génie, qui était don Paez avant d'être Rolla, c'est Musset à son aurore qui me sollicite. Il s'est livré lui-même, il s'est peint tout entier, il s'est confessé dans une lettre qui paraîtra dans ses *Œuvres posthumes* et que beaucoup ont pu lire. Etrange rêverie, sorte

(1) Les deux articles qui suivent avaient été ubliés avant mon entrée à l'*Opinion nationale*.

d'autobiographie morale où, par une destinée bizarre, l'homme se rencontre dans l'adolescent : « Je m'ennuie, dit-il, et *je suis brisé.* » Déjà ! il a dix-sept ans. « Je n'ai plus le courage de rien penser. Si je me trouvais dans ce moment-ci à Paris, j'éteindrais ce qui me reste d'un feu noble dans le punch et la bière, et je me sentirais soulagé.» C'est ainsi qu'il entre dans la vie. L'incurable dégoût qui le suivra partout, Musset l'a déjà dans le cœur. Aussi, regardez bien ce médaillon de David. Ce n'est pas l'expression naïve du contentement qui rayonne dans son air de triomphe; il y a là plutôt, dirait-on, comme la sarcastique volupté d'un Manfred parisien qui voudrait pasticher le Satan de Milton.

Madame Victor Hugo, dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, a tracé de Musset — Musset à l'âge de dix-sept ans — une esquisse en quelques lignes : « Le dimanche, Paul, — Paul Foucher — amenait quelquefois avec lui un camarade, à peu près de son âge, gentil garçon à la taille déliée, aux cheveux d'un blond de lin, au regard ferme et clair, aux narines dilatées, aux lèvres vermillonnées et béantes. Sa figure colorée, ovale, était bizarre en ce qu'elle avait, en place de sourcils, un cercle sanguin (1). » L'œuvre de David était le portrait, mais voilà la photographie. Deux ou trois ans plus tard, le « gentil garçon » avait fait *Camargo*, la *Ballade à la lune* et rimé l'Espagne et chanté l'Italie. Il était le roi des salons, recherché, applaudi, choyé semblable un peu à son don Juan,

Aimant, aimé de tous, ouvert comme une fleur,

un écolier devenu un maître. C'est à ce moment que Musset-Pathay, son père, à qui l'on annonçait que son fils était poëte, disait en riant: «Tout est bien, pourvu qu'il ne vole ni n'assassine ! » Et l'orgueil déjà montait d'ailleurs à la tête du poëte orgueilleux de cœur. Tant de succès — il en eut de rapides et de très-grands qu'il paya plus tard, car on fut long à s'apercevoir que, sous le chantre de *Mardoche*, il y avait le poëte des *Nuits*, — tant de bravos lui donnèrent de lui-même une opinion qu'il ne dissimulait devant personne.

(1) Lettre à M. Paul Foucher, 23 septembre 1827. *Revue nationale.*

Chez M. Emile Deschamps, ou chez Victor Hugo, rue Notre-Dame-des-Champs, le soir, on disait des vers. Des discussions s'engageaient sur la césure ou sur la rime, comme cette fois où Emile Deschamps répétait qu'il fallait des rimes de trois lettres.

— Comme celles-ci? dit Victor Hugo :

Ici gît le nommé Mardoche
Qui fut suisse de Saint-Eustache
Et qui porta sa hallebarde;
Dieu lui fasse miséricorde!

Victor Hugo avait présenté Alfred de Musset chèz M. Emile Deschamps. Le jeune maître aimait beaucoup ce débutant de tant de charme et de tant de grâce. Il le protégeait, l'encourageait, le conseillait. Peut-être cette amitié naturellement protectrice semblait-elle pesante à l'amour-propre de Musset. Toujours est-il qu'un soir, sortant de chez M. Emile Deschamps, — lui, M. Victor Hugo et M. Sainte-Beuve — et l'auteur des *Odes* faisant à Musset quelques observations sur les rimes de la *Coupe et les Lèvres* qu'il trouvait trop négligées :

— Il est possible, *mon cher*, dit Musset avec cette impertinence de gentilhomme qu'il sut toujours prendre à l'occasion, il est probable que mes rimes vous paraissent faibles, mais elles ne vous paraîtront jamais aussi mauvaises que les vôtres me semblent barbares!

Et brusquement il tourna l'angle d'une rue, laissant stupéfaits M. Sainte-Beuve qui avait trop bien compris, et M. Victor Hugo qui croyait avoir mal entendu. Plus tard, Musset dut s'excuser et certes Victor Hugo lui pardonna. On connait le sonnet de Musset à M. V.-H. dans les *Nouvelles poésies*.

De ces biens passagers que l'on goûte à demi
Le meilleur qui nous reste est un ancien ami.
On se brouille, on se fuit. Qu'un hasard nous rassemble,
On s'approche, on sourit, la main touche la main,
Et nous nous souvenons que nous marchions ensemble,
Que l'âme est immortelle, et qu'hier c'est demain.

« Victor Hugo, — disait Musset vingt ans plus tard madame Louise Collet, — c'est le premier des poëtes lyriques français, ou, pour mieux dire, c'est le seul. »

J'ai pu rassembler d'Alfred de Musset quelques fragments à peu près inédits, à coup sûr peu connus. La plupart m'ont été communiqués par M. Edouard Fournier. La *Petite Revue* a désigné les autres; réunis ils ne formeraient pas moins de 2 volumes in-8°, de poésies, nouvelles et saynètes. Dans ces fragments de comédies, dans ces poussières de drames, Musset se retrouve tout entier. Qu'on ne les néglige pas en cette édition complète de ses œuvres, — format de dictionnaire, — qui se publie depuis un an! Je ne parle pas de l'*Anglais mangeur d'opium*, — le premier ouvrage de l'auteur, qu'on a tout entier attribué à Musset et qui n'est que la traduction de l'ouvrage de De Quincey, *Confessions of an english opiumeater* (1). Comme il serait curieux cependant de citer des morceaux de cet ouvrage! Musset, assurément, ne l'avait point traduit par hasard et « pour faire quelque chose » mais sans doute poussé par uue affinité de sensations, d'amères réflexions et de dégoûts. Au surplus, comparez cette traduction de Quincey par Musset avec celle de Baudelaire dans les *Paradis artificiels*, et vous verrez que Musset *trahit* plus qu'il ne s'attache au texte, qu'il mêle ses propres réflexions à celles de son auteur, qu'il le revêt de citations et d'habits français, qu'il en fait son confident et un peu son complice. Voici un passage de cette traduction :

« L'Espagne a de tout temps été pour moi un lieu de délices où se reportaient mes pensées et mes rêves; car, de si loin, j'écartais de ma baguette magique la funèbre Inquisition, la triste jalousie des Castillans et les embuscades des assassins de grande route. Mais si, dans un théâtre, assis à l'écart, je voyais de loin, sous les plis d'une écharpe molle, quelqu'une de ces femmes dont Raphaël aurait peuplé son paradis, c'était en Espagnole que j'aimais à la transformer; je la plaçais sous les bois touffus d'oliviers noirs, sous les berceaux d'orangers blancs, que Madrid ou Séville étalent dans leurs campagnes (2); ou bien, le soir,

(1) La traduction de Musset — qui doit exister à la Bibliothèque — a pour titre l'*Anglais mangeur d'opium, traduit de l'anglais par A.D.M.* (Paris, Mame et Delaunay-Vallée, libraires, rne Guénégaud, 25. 1828.)

(2) C'est bien là une Espagne rêvée et imaginée. Des orangers

lorsque tout se taisait dans la ville, c'était derrière la jalousie de fer ou de bois peint que je voulais la voir se pencher au bruit d'une sérénade» (*l'Anglais mangeur d'opium*, p. 120).

Sauf « *les femmes dont Raphaël aurait peuplé le paradis*, » qui est un peu bien classique, ne voilà-t-il pas le Musset tapageur des poésies pseudo-castillanes? Je ne sais si le passage que je cite se retrouve dans le livre anglais, mais traduction ou élucubration, cette fantasmagorie de l'Espagne ne devait-elle pas être tracée par la même plume qui venait d'écrire :

> Madrid, princesse des Espagnes,
> Il court par tes mille campagnes,
> Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.

Musset avait alors dix-huit ans.

— *Je ne voudrais pas écrire*, disait-il alors, *ou je voudrais être Shakespeare ou Schiller* !

C'est cette soif de l'idéal qui l'a perdu. Il était de ceux qui ne trouveraient volontiers une eau potable que si elle etait puisée au sommet de la Yung-Frau. Il est tout entier, ai-je dit, dans ces fragments. Voici ce qui nous reste d'un *Don Juan* qu'il destinait à la scène. Ce dialogue a paru dans la *France littéraire* (1833), sous le titre : *Une matinée de don Juan.*

Don Juan est couché. Entre Leporello qui ouvre ses volets. Le premier mot de don Juan est celui de Musset dans sa lettre à M. Paul Foucher, celui de Fantasio à Sparck : « *Ha* ! *ah que je m'ennuie* ! » Et pour se désennuyer, il ne trouve d'autre occupation que de parcourir la liste de ses maîtresses. Leporello lit, Don Juan commente :

LEPORELLO. — Baronne de Valmont.

DON JUAN. — Quelle paire de moustaches elle avait!

LEPORELLO. — Henriette Merteuil.... sans date...

DON JUAN. — Passe.

LEPORELLO. — Miss Julia Pipty.

DON JUAN. — Charmante fille! Elle était bête comme une oie!

dans la campagne de Madrid ! Mais c'est un désert, un âpre désert, qui enserre la *princesse des Espagnes !*

J. C.

LEPORELLO. — Jeanne Trois-Etoiles.

DON JUAN. — C'était un lundi gras.

Ainsi de suite, jusqu'au moment où il s'écrie : *Et que te restera-t-il pour avoir voulu te désaltérer tant de fois? Une soif ardente, ô mon Dieu !*

C'est la moralité de ces amours sans racines, qui portent avec eux leur dissolvant, faibles roseaux qui se brisent dès qu'on veut s'y appuyer, et qui ne vous percent pas seulement la main, mais le cœur. Hélas! que j'en connais de ces Tantales dont la soif ne sera jamais étanchée ! Aussi que ne s'adressent-ils aux sources pures, aux ruisseaux ignorés, aux lacs pleins de silence et d'ombre?

— *J'aime assez en hiver*, dit le don Juan de Musset, dans ce même fragment inconnu, *la neige où personne n'a marché.*

Musset fut, en ce moment, ce qu'on appelait alors un lion, un fashionable. Né bon, né doux, né simple, il tordait sa nature en même temps que sa moustache, affichait une pose et la gardait, quitte à aller jusqu'au torticolis, chevauchait au Bois, où on le vit, certain jour, cravacher galamment une femme, soupait au Café Anglais et menait train de prince. Pétrarque tranchait du lord Seymour. C'était alors l'heure de dandysme où le *bon ton* consistait à traiter de la même façon la femme et le cheval, et où l'on croyait pasticher Lovelace en envoyant galamment au mari la chevelure qu'on venait de demander à la femme comme un gage d'affection. Dans un petit livre assez rare, lettres sur les *écrivains français* de son temps, Jules Lecomte — sous le pseudonyme de Van Engelgom — nous a appris que lorsque par suite de ces belles équipées, la bourse d'Alfred Musset se trouvait à sec, il gardait simplement la chambre jusqu'à ce que l'escarcelle se remplît de nouveau. Puis, au Bois encore, aux Bouffes, à l'Opéra, partout. « La Salamandre a reçu sa paye hier ! »

Seulement la Salamandre devait se consumer dans cette fournaise. Ce n'est pas en méprisant les femmes qu'on s'empêche de les aimer. On ne se tue point le cœur à coups de chiquenaudes. Il raillait, le poète, et il aimait encore; il reconnaissait la vérité de cette vie décevante et il la vivait toujours. Quelles amertumes ! Il lui prenait alors fantaisie de jeter le froc aux orties et le stick au diable, d'endosser la tunique et de prendre le mousquet. Il eût été Raousset-Boulbon, qui sait?

Dans un de ses proverbes non publiés en volume (1) un de ses héros, Mariani, — un autre Fantasio — s'écrie, en parlant de Rome :

« Cette ville n'est pas ma patrie : je suis Vénitien. Tenez, il y aura dix ans à l'Assomption que, par une nuit comme celle-ci, j'entrai dans cette belle cité. Les feux du matin paraissaient, comme en ce moment, derrière les collines; je portais avec moi cet instrument. J'étais jeune, joyeux et sûr de réussir. Je n'avais rien, tout est venu depuis en travaillant. Aujourd'hui ce sera dans ma chère Venise que je reviendrai comme un chanteur en voyage, et si mon bon génie est las de me suivre, *j'irai mourir pour la liberté de l'Italie.* »

Et, lui aussi, il eût voulu mourir pour la liberté de la France; mais le difficile n'est pas le bien mourir, c'est le bien vivre. Je pense que tout homme est brave, disait Wellington.

Et les crânes, en tout pays ne manqueront jamais, tout prêts à se faire fracasser. Seules, les bonnes occasions sont rares. Tous les Byrons n'ont pas leur Missolonghi. (En passant, ce n'est point une raison pour reprocher à Musset de n'avoir pas été un citoyen. N'a-t-il pas su, d'ailleurs, s'élever contre les lois de septembre ? (2) Et a-t-il connu et pratiqué jamais l'art de ces vers que Guy Patin appelait bonnement des *vers laudatifs*?

Sa faute — non, je dirai son erreur — n'est pas là. Citoyen, il l'eût été. Il abandonnait aux blessés des journées de juin le montant du prix Maillé Latour-Landry que l'Académie lui accordait d'ailleurs comme un *encouragement* ou comme un *secours*, au choix. Mais il n'a pas été un *homme*. « *L'âge me mûrira*, j'espère, disait-il en 1827 (lettre à M. Foucher). » L'âge ne l'a point mûri. Il est resté jeune. Ç'a été son tourment, ce sera sa séduction éternelle. Pourtant ses rires adolescents sont devenus les pleurs d'un

(1) *Faire sans dire*, proverbe (dans le *Dodécaton* ou le *Livre des douze*. V. Magne, 1837. in-12. Tome II.) Tous ces fragments ont pris place, depuis la publication de notre article, dans les *Œuvres complètes* de Musset.

(2) Voir une satire publiée par M. Laurent Pichat (*Les Poètes de ombat.*)

homme. C'est par ces larmes qu'il a vieilli. C'est par ces larmes qu'il a grandi. Sa douleur — quelle qu'elle soit — l'absout et fait tout oublier. C'est l'homme cette fois qui s'évanouit et c'est le poëte qui reste. Et comme il le savait lorsqu'il réclamait à l'avenir pour toute atténuante circonstance d'avoir *quelquefois pleuré !*

Il aura donc été, ce Musset — j'entends son œuvre qui est lui-même — le grand compagnon de notre jeunesse. C'est en lui que nous aurons trouvé aux heures lourdes, le confident le plus complet, mais aussi le plus amer. Il comprenait et partageait nos peines, parfois il les aigrissait. Mais cette aigreur et cette amertume, qu'elles étaient chères et qu'on les aimait ! Ses livres ont été de toutes nos déceptions, et qui ne voudrait être déçu pour avoir le droit de lui dire : Nous sommes frères à présent.

Jadis nous allions parfois là-bas, au cimetière, au bord du chemin où son buste avec des yeux blancs regarde passer les gens. Et nous regardions aussi, nous écoutions comme s'il allait parler. Au départ, nous emportions comme un larcin, quelques feuilles mortes échappées du saule, *du saule au feuillage éploré !* Elles sont embaumées ces reliques entre deux pages d'*Une bonne fortune* ou du *Souvenir*. Mais — si rapproché — que ce temps est loin !

Aujourd'hui, dans ce cimetière, tout en gardant la mémoire du poëte, c'est devant le tombeau de quelque lutteur plus robuste ou de quelque vaincu plus injustement terrassé — Balzac ou Dulong — que nous irons songer.

23 août 1866.

LES IDÉES DE MADAME AUBRAY (1)

On a dit, redit, imprimé et réimprimé depuis huit jours que la représentation des *Idées de Madame Aubray* au Gymnase était *une date* et marquait comme une étape nouvelle dans le théâtre de M. Dumas fils, et peut-être dans le théâtre contemporain. Je veux laisser de côté le talent hors de pair de M. Dumas, — j'ai dit ailleurs ce que j'en pense, — et m'inquiéter seulement, cette fois, de l'œuvre présente, de ses tendances et de sa moralité.

Le sujet de la pièce est connu. Madame Aubray, une sainte, un ange, une chrétienne, — car elle se donne ou on lui donne tour à tour ces trois noms, — a élevé son fils dans la doctrine évangélique du pardon et de la pitié. Elle pratique en souriant l'oubli des injures, met à l'ordre du jour la rédemption, professe qu'il faut sauver le monde par l'amour, et prêche, sans doute au lendemain de quelque sermon du P. Hyacinthe, que la religion est le seul mode d'étayer une société lézardée. En attendant elle prend les bains de mer en compagnie de M. Camille Aubray, son fils, jeune médecin harassé de zèle et qui demande un peu d'iode à la brise de l'Océan. Le hasard jette sur le chemin de madame Aubray une jeune femme à l'air triste ou maladif qui se promène souvent sur la rive, la tête penchée, accablée sous le poids de quelque souvenir douloureux, un petit enfant à la main.

Madame Aubray est veuve. Elle a adoré son mari, et cet amour est un de ceux qui remplissent toute une existence. Mais son époux est encore présent pour elle : « Je le vois, je l'entends, je le sens, » dit-elle. Elle ajoute qu'il est son conseiller et son guide, d'où je conclus que M. Aubray, de

(1) Je ne laisserai jamais échapper l'occasion de témoigner de ma vive et profonde sympathie pour le viril talent de M. Dumas fils. C'est une raison pour placer ici un article où j'ai dit nettement combien m'avait irrité une œuvre d'ailleurs intéressante comme tentative.

son vivant, était une manière de missionnaire laïque fort exalté et tout à fait *canonisable*. Madame Aubray se sent prise d'affection pour cette jeune femme qui est veuve et qui est mère comme elle. Elle l'entoure de prévenances, et la munit, la bourre de conseils. Elle l'invite à ses soirées, elle voudrait être, — comment dirais-je? — la *directrice* de cette conscience et de cette maternité. Il y a de la chanoinesse dans son humeur. Mais, tout à coup, Jeannine vient à madame Aubray franchement : « Vous m'avez prise pour une autre, madame, dit-elle, je ne suis pas veuve et je n'ai jamais été mariée. » Madame Aubray la conjure de s'expliquer. Jeannine raconte sa vie qui est banale, et livre son secret qui est celui de bien d'autres.

Son père et sa mère étaient « de pauvres gens. » Ils travaillaient comme ils pouvaient, toujours besogneux et misérables, se disputant souvent, trouvant bien lourd ce boulet de la vie qu'ils traînaient à deux. Le père un beau jour disparut. Jeannine, restée seule avec sa mère, travailla. « Ma jeunesse suppléait à la fatigue... Le propriétaire de la maison où nous habitions une mansarde était un riche commerçant. Il avait un fils que je rencontrais souvent en revenant du magasin. Ce jeune homme avait pour lui *toutes les éloquences de la jeunesse et de la fortune.* C'était lui qui nous venait en aide quand nous étions en retard pour notre loyer. » C'est à lui que Jeannine se donna, *tout naturellement*, dit-elle, sans l'aimer, en l'appelant *monsieur*. L'enfant naquit : elle en fut heureuse, et mieux que cela, fière. Le père se maria, elle trouva tout naturel qu'il en agît ainsi. La pauvre fille, désarmée, *inconsciente*, comme dit madame Aubray, est de celles qui vont au mal fatalement, sans crises, sans combats, d'instinct, et qui de même iraient au bien si l'éducation première les guidait, — sortes de végétaux humains dont la bonne ou mauvaise direction dépend seulement du jardinier.

Le ton sincère de la confession, *la naïveté et la candeur du regard et de la voix* qui l'accompagnent touchent, conquèrent, exaltent madame Aubray au point que Jeannine, demandant à cette femme, qu'elle voit pour la troisième fois, de se charger de son enfant s'il devenait orphelin, la chrétienne extasiée remercie la jeune mère de cette preuve de confiance, et promet de garder le petit Gaston

Je m'étonne que madame Aubray n'ait pas encore fait une crèche de la maison qu'elle habite. Elle a la vocation de l'adoption : non-seulement elle a élevé son fils, mais la fille d'un ami à elle, M. Barentin, un savant, que sa femme a laissé là, au coin du feu et à la table de travail, pour courir le monde de la passion. Elle a fait de Camille Aubray et de mademoiselle Barentin des chrétiens ; elle s'en vante et elle proclame que Camille, entendant, par exemple, insulter sa mère, aurait la grandeur d'âme de mépriser la calomnie. Il est charmant, d'ailleurs, ce jeune Aubray. Il dit quelque part qu'il n'a pas eu encore, *depuis qu'il est au monde, une mauvaise pensée.* C'est un saint, il tient de son père. Mademoiselle Barentin donne aussi à madame Aubray bien de la satisfaction : elle court les fermes, elle ignorante, naïve, et se fait fort, dans son zèle enfantin, de marier à leurs amants les paysannes qui ont mal tourné.

Je m'écarte là du sujet de la pièce. Jeannine, pour y revenir, confessée et absoute, madame Aubray veut lui donner mieux encore qu'un pardon, — un mari. Il est tout trouvé : c'est M. Valmoreau, un inutile de steeple-chase, de villes d'eaux, de villes de jeux, de soupers et de coulisses, garçon de cœur, qui ne cultive que ses sens, blasé de trente ans, qui *bdille sa vie*, comme dirait Chateaubriand, et qui, athée d'amour, court le plaisir en wagon pour l'atteindre plus vite. L'excellente madame Aubray imagine que chrétiennement ce don Juan a bien mérité quelque punition, et elle lui présente Jeannine en guise de statuette du Commandeur. Une fille pauvre à enrichir, une femme à sauver, à métamorphoser...

Votre amour va lui faire une virginité !

Sans compter un enfant à diriger dans la bonne voie ! Le *dada* enfourché, madame Aubray, l'éperonne et, qu'elle me pardonne ! va le diable ; mais ce n'est pas l'affaire du Valmoreau, qui prudemment s'esquive en disant : « Je vais faire mes malles ! » Il a raison, d'ailleurs, et madame Aubray vit un peu trop dans les nuages, où elle devinerait qu'avec les meilleures intentions du monde, en mariant une fille comme Jeannine à un désœuvré comme Valmoreau, elle ne peut faire que le malheur complet de deux créatures, trois en comptant le petit Gaston.

Nous arrivons au quatrième acte. Camille Aubray déclare à sa mère qu'il aime et qu'il désire épouser une jeune femme, veuve, que madame Aubray a accueillie déjà et protégée... — Qui cela? — Jeannine. Madame Aubray pâlit, recule, et, cette fois, le dada de la mère se cabre devant *l'idée de M. Aubray fils*. Ce mariage ne se fera jamais; il est insensé, il est impossible. « J'en *appelle à toutes les mères!* » dit la chrétienne qui a lu le procès de Marie-Antoinette. Le fils supplie; mais devant la volonté de sa mère, il s'incline. C'en est fait de son amour, de cet amour qui était sa vie; mais du moins il déclare en pleurant qu'il ne se mariera jamais. Il généralisera sa passion; il voue à l'humanité tout entière ce cœur qui battait pour Jeannine. « *Othello n'a plus rien à faire!* » dit le Maure devant la trahison de sa femme. « *Le dévouement d'Othello commence!* » s'écrierait volontiers Camille devant son bonheur écroulé.

Jeannine survient éperdue. Elle baise la main de madame Aubray, elle la supplie de lui pardonner tout ce mal; elle lui offre sa vie en sacrifice; mieux que cela, son honneur. En présence de Camille Aubray, de Barentin et de Valmoreau, elle s'accuse, elle se dégrade; elle jure qu'elle n'a pas commis une faute, mais deux, mais trois, non par faiblesse, mais par soif de plaisir et par besoin de luxe... Madame Aubray l'interrompt : « *Elle ment!* » s'écrie-t-elle. Et se tournant vers son fils: « *Épouse-la!* » Le sage Barentin hoche la tête et se contente de murmurer, dans le dialecte expressif de Valmoreau : « *C'est égal, c'est raide!* »

On voit à combien de questions, de poignants problèmes touche la comédie nouvelle. Si elle n'a pas servi à hâter la solution poursuivie, elle aura fait du moins que la critique s'en est mêlée, disant son mot, portant son jugement. Pauvre critique, désarmée par l'œuvre d'art, devenue chrétienne, elle aussi, et pardonnant à la mollesse des idées en faveur de la forme nerveuse et fixe; *critique d'extérieur*, pour ainsi dire, qui a laissé son critérium, comme d'autres y laisseraient leur cœur, dans la poignée de main de madame Aubray.

Essayons, à notre tour, d'approcher cette illuminée sans nous faire son prosélyte.

L'homme perd la femme, dit M. Dumas, et la femme se venge. Nous sommes débordés par le flot des courtisanes

qui rendent l'abjection avec usure pour la honte qu'on leur a donnée : œil pour œil, dent pour dent. Nous nous plaignons d'être martyrs; qui de nous n'a été bourreau? Le reproche est éloquent et s'enfonce dans la plaie comme un bistouri. Oui, l'on ne saurait flétrir assez le séducteur qui fait d'une honnête fille une fille perdue; le patron qui fait passer par sa chambre l'ouvrière qui se rend à l'atelier; le désœuvré qui prend la première venue (la plus débauchée ou la plus pure, et parfois toutes les deux à la fois) pour son passe-temps, et qui, lassé, fatigué, plante là, sans détourner la tête, une femme qui n'a plus d'honneur et un enfant qui n'a point de nom. Cette figure de l'oisif égoïste a été dessinée par M. Dumas fils d'un trait net, accusé, rigide. Voilà qui est bien moral, cette fois. Mais quoi! l'auteur fait passer cet homme, souriant, le cigare aux lèvres et la main dans les poches, sans le courber sous la colère des honnêtes gens ou le contraindre à fléchir sous quelque honte. Que dira Camille Aubray lorsqu'il le rencontrera? Passera-t-il, le méprisant, comme le voudrait madame Aubray, ou lui crachera-t-il la vérité au visage? M. Dumas fils laisse tout cela dans l'ombre et le doute. Camille et Jeannine, une fois mariés, s'arrangeront comme ils pourront. L'important (et le seul but de la comédie) était de les marier l'un à l'autre et de sauver Jeannine, car il paraît qu'un bon contrat signé de n'importe quel nom, celui de Camille ou du *prince noir*, ou de Valmoreau, ou de Barentin au besoin s'il était veuf, est la seule façon de dénouer ces drames sociaux qui s'appellent la misère, la séduction.

Il y a bien aussi le Chemin de Damas de l'Évangile qui rend la lumière aux aveugles, la raison aux insensés et la vertu aux filles perdues; mais je n'admets pas ces régénérations purement évangéliques, soudaines, brusquement opérées par je ne sais quel miracle de la Grâce. Jeannine, dans sa conversation avec madame Aubray, me fait songer à Polyeucte causant avec Néarque. Elle se convertit, elle voit, elle sait, elle comprend, elle est désabusée en un tour de main, mieux que cela, en un tour de phrase. La parole de madame Aubray a la propriété des philtres religieux, des eaux miraculeuses de la Salette. Elle est capiteuse et cordiale à la fois, elle enivre, elle transforme. Avant de l'écouter, vous étiez la pécheresse Madeleine; vous l'avez entendue, c'en est fait, et vous voilà sainte Thérèse.

Puis, que signifie le repentir de cette Jeannine qui ce matin encore vivait (et vivait bien) entretenue par son séducteur et qui jure — mais un peu tard — de se racheter par le travail, lorsque madame Aubray lui assure que le labeur est son salut? Comment, voilà une fille qui, devenue mère, n'a eu d'autre sentiment de dignité personnelle que l'irrésistible envie d'apprendre à écrire et à jouer du piano et à copier de la musique, pour pouvoir enseigner un jour à son enfant toutes ces belles choses, et vous nous la présentez comme une créature capable de faire, avec ces qualités négatives, le bonheur d'un honnête homme? Que n'a-t-elle fièrement lutté pour élever son enfant, que n'a-t-elle compris, une fois vieillie par la maternité, le rôle de son lâche séducteur qu'elle appelle niaisement son *bienfaiteur?* J'eusse compris, je vous l'avoue, Camille Aubray rencontrant, ramassant dans son hôpital une pauvre jeune femme brisée par le travail acharné, la soignant, la sauvant, s'éprenant d'elle par la pitié, l'aimant enfin jusqu'au point de braver le monde pour l'épouser. Cela était plus courageux de la part de l'homme, mais cela aussi eût été plus beau de la part de la femme, le rachat de son honneur par l'âpre dévouement. Que fait donc de son enfant la Jeannine de M. Dumas fils? *Un bébé.* J'aurais voulu qu'elle en fît un homme.

Je sais bien qu'il eût été plus difficile de faire accepter à ce tendre public du Gymnase le mariage du fils de madame Aubray avec une fille du peuple ainsi présentée. Jeannine telle qu'on nous la montre n'est pas une ouvrière, fi donc! Elle a les mains blanches et le teint empoudrerizé. Elle va aux eaux tous les ans, elle a femme de chambre, maîtresse d'anglais peut-être, et chante des airs basques pour se consoler d'avoir été abandonnée. C'est une dame, très-simplement, mais très-élégamment vêtue, elle n'a qu'à laisser la robe gris perle à ceinture de velours grenat que lui a *payée* son séducteur pour prendre la robe de mariage que madame Aubray soldera chez sa couturière. Et c'est ce que vous appelez résoudre un problème, trancher une question, faire du socialisme! — Le socialisme de ces Aubray, mère et fils, vaut leur christianisme. Proudhon les sifflerait en même temps que les orthodoxes. M. Dumas fils socialiste, M. Dumas fils, prédicant évangélique! Ce n'est pas la première fois, au surplus, que je

remarque chez cet esprit si remarquable, si aiguisé, vraiment naturaliste, de ces velléités religieuses, de ces bouffées qui passent à travers ses livres les plus mondains comme des fumées d'encens voltigeant dans un boudoir. Je me souviens de la description d'une première communion et d'une ordination dans *Trois hommes forts*. Cela semblait écrit par un néophyte exalté avec de l'encre de sacristie. Dans l'*Affaire Clemenceau* même, que de fois, pour exprimer l'extase des amours du sculpteur et de sa femme — et quelles amours! — M. Dumas se sert de phrases à peu près semblables à celles-ci : « *Les anges les regardaient passer.* » Quel entraînement irrésistible de sentimentalité nuageuse et de poésie parfumée comme la cire des cierges! Et quelles antithèses avec tant d'observations nettes, précises, profondes, cruelles! Mais jamais M. Dumas n'avait accusé, comme dans les *Idées de Madame Aubray*, ce côté catholique de son talent. C'est bien cette fois, on peut le dire, un sceptique qui a pris le mors aux dents.

La chose d'ailleurs a réussi. La foule se laissera toujours plus volontiers prendre aux fades séductions d'une morale attendrie, d'une piété facile, d'une religiosité bizarre, qu'aux mâles et fiers attraits d'une philosophie positive. Il plaît à ce temps sans caractère et sans angle, médaille effacée, morceau de plâtre sans relief, il lui plaît d'être caressé par les soupirs d'une dame de charité qui se dit chrétienne, amoureuse de l'humanité et dévouée au salut de tous. La charité, cela est si charmant à faire, avec un peu de son argent et beaucoup avec l'argent des autres; cela est un si excellent prétexte à une toilette sévère à la fois et élégante; cela classe, cela pose. Dame de charité! On a tout de suite un titre, un salon, des amis; à défaut de l'autre aristocratie qui a fait son temps, on crée à son profit je ne sais quelle *aristocratie de la bienfaisance*. C'est par l'aumône en vérité que les réformateurs comme M. Dumas fils et les chrétiennes comme madame Aubray croient terrasser, anéantir le paupérisme! C'est tout ce qu'ils ont trouvé? Voilà leur solution? En vérité, c'est trop facile et aussi trop peu courageux « *Tout donner, tout pardonner.* » Une fois ce programme tracé, tout est dit. On se croit quitte envers les pauvres ou les coupables. Eh bien! non, et madame Aubray et toutes celles qui lui ressemblent n'ont ni la

grande pitié ni le grand dévouement, leur doctrine a vieilli depuis le Christ, et leur *charité* chrétienne n'est que le pseudonyme de la *satisfaction*.

Puis je me méfie des chrétiennes, je l'avoue, j'ai peur des saintes, et je n'aurais pas voulu vivre du matin au soir avec Vincent de Paul. Madame Swetchine fut un ange, elle aussi, comme madame Aubray, à telles enseignes que chaque année M. de Falloux lui repeint les ailes. Mais quand je songe à elle, je ne puis jamais m'empêcher de songer à l'anecdote de la montre de M. Swetchine. Il avait une montre, ce mari de la sainte, et il l'adorait (je parle du chronomètre). L'aiguille faisait son admiration, le mouvement faisait sa joie, les trous en rubis son étonnement. Un beau jour sa montre lui fut enlevée. Par qui? Impossible de le savoir. Le malheureux se lamentait, devenait maigre. Il ne retrouva sa bien-aimée que plusieurs mois après. C'était madame Swetchine qui l'avait prise et cachée, pour imposer à son mari (qu'elle regardait comme un pécheur), cette petite mortification... chrétienne.

Je vous le jure, si j'étais M. Aubray, je surveillerais soigneusement ma montre.

A côté de madame Aubray, pour faire contrepoids, pour lester, dirai-je, ce ballon catholique, M. Alexandre Dumas fils a placé Barentin, l'homme du bon sens pratique et de la vertu terre à terre de tous les jours. Si j'ai bien compris, il est, lui, le philosophe, et son amie est la chrétienne. Il se vante d'être en tout cas *un homme*. Le pauvre homme! Un homme, et il laisse sa fille courir évangéliquement le guilledou pour rendre les bâtards à leurs pères! Un homme, et ses idées sociales et politiques (M. Dumas fils nous avertit que M. Barentin publie tous les ans un in-8° chez Didier) se bornent à des axiomes de Joseph Prudhomme débités avec le sourire de Voltaire! Je conçois vraiment que le christianisme ait beau jeu avec un homme de cette pâte. Sa philosophie de coin du feu, coiffée du bonnet de coton d'un roi d'Yvetot libre penseur, semble fade à côté de l'humanitarisme histérico-clérical de madame Aubray. Et voyez pourtant la force du sens commun en ce gaulois pays de France : l'impression dernière qu'on emporte des *Idées de Madame Aubray*, et la conclusion est précisément celle de ce bonhomme, qui hoche la tête, sourit, laisse faire et n'est dupe de rien ni de personne.

TABLE

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

XXXV

XXXVI

FIN DE LA TABLE DE LA PREMIÈRE SÉRIE.

CHRONIQUES

DE

L'OEIL-DE-BOEUF

DES PETITS APPARTEMENTS DE LA COUR ET DES SALONS DE PARIS

Sous Louis XIV, la Régence, Louis XV et Louis XVI

PAR

G. TOUCHARD-LAFOSSE

NOUVELLE ÉDITION AUGMENTÉE DU RÈGNE DE LOUIS XIII

La vie murée n'existe plus; toutes les habitations, toutes les consciences sont de verre. Loin de laisser le moindre coin de rideau étendu sur les *mystères* de la société, on les exagère, on leur prête des proportions colossales.

Et quelle époque fut plus féconde que les deux derniers siècles en aventures secrètes, en intrigues mystérieuses, en réputations usurpées, en petites causes ayant produit d'immenses résultats, en galanteries divergeant à l'aventure pour recueillir la fortune ou la faveur? Jamais la Fable, même dans ses plus fantastiques conceptions, et quelques échasses qu'elle prenne, n'offrira rien qui puisse équivaloir à la collection de faits et gestes, de dires oraux et d'opinions écrites que l'investigation secrète a moissonnés à pleines mains depuis la majorité de Louis XIV jusqu'à la révolution de 1789; car jamais le prisme de la vie sociale n'offrit à l'observation autant de facettes diverses.

Aussi pas une seule publication des temps modernes n'a obtenu un succès plus général, plus soutenu que les *Chroniques de l'Œil-de-bœuf.* On les a lues et relues, on a voulu les posséder à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, à Madrid, à Berlin comme à Paris. Plus d'un prince couronné s'est pris à étudier dans ce livre les splendeurs théâtrales de nos anciennes cours, les allures de nos salons d'autrefois, et jusqu'aux gentilles indignités de nos petites maisons.

Les *Chroniques de l'Œil-de-bœuf* réalisent l'*utile dulci* d'Horace : assurément par la lecture de ces tablettes, où les hommes et les choses sont considérés du canapé d'un boudoir, on jugera mieux l'esprit des temps qu'en compulsant les lourdes compositions dans lesquelles cet esprit a dû subir ce qu'on appelle les *convenances historiques.* En déshabillant la Vérité de ses atours, les graves annalistes l'ont rendue méconnaissable; M. Touchard-Lafosse lui a rendu, avec sa parure, toute sa fidélité.

GEORGES BARBA.

L'OUVRAGE COMPLET, FORMERA HUIT SÉRIES

Chaque série grand in-18 jésus : Prix 3 francs

